

A decorative border with intricate floral and scrollwork patterns in a dark brown color, framing the central text.

**O c❖❖none
ocidental: os
grandes livros e
os escritores**

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.com

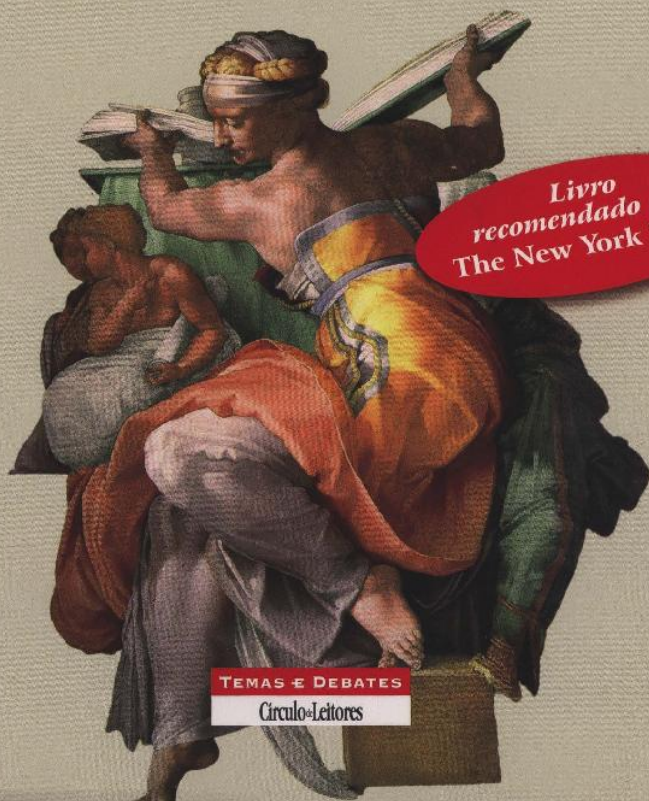
A decorative border with intricate floral and scrollwork patterns in a dark brown color, framing the central text.

**O c❖❖none
ocidental: os
grandes livros e
os escritores**

HAROLD BLOOM

O CÂNONE OCIDENTAL

*Os grandes livros e os escritores
essenciais de todos os tempos*



Livro
recomendado pelo
The New York Times

TEMAS E DEBATES

Círculo-Leitores

«Eis um livro que pode enfiar
alguns, mas vai empolgar
muitos mais. Harold Bloom é
brilhante, obstinado, chocante,
espírituoso, heterodoxo; a sua
sedução não tem limites. o seu
saber é imenso.»

ANTHONY HECHT

«Uma obra impressionante...
profunda e justamente
apaixonada pelos grandes livros
da História.»

THE WASHINGTON POST
BOOK WORLD

Harold Bloom

é professor da cátedra
Sterling de Humanidades
na Universidade de Yale
e professor da cátedra Berg
de Inglês na Universidade
de Nova Iorque. Autor
de numerosas obras, como
A Angústia da Influência,
Como Ler e Porquê ou
Onde Está a Sabedoria?, Bloom
é MacArthur Prize Fellow,
antigo professor
da Universidade de Harvard
e membro da Academia
Americana, tendo sido
distinguido com numerosos
prémios.

«Neste ponto tardio da história, que deve ler o indivíduo que pretende ler?»

O *Cânone Ocidental* é muito mais do que uma lista de obras que devemos ler – podemos descrevê-lo como uma visão. Combinando erudição com paixão, o autor defende uma cultura escrita unificadora, opõe-se com firmeza à politização da literatura e propõe-nos um guia para os grandes livros e os escritores essenciais de todos os tempos. Uma obra indispensável para redescobrir as alegrias e riquezas que a leitura dos «melhores dos melhores autores» nos pode proporcionar.

«Somos contagiados pelo seu entusiasmo e assim que acabamos de ler este livro queremos encetar uma nova leitura de Jane Austen, Samuel Beckett ou William Shakespeare. [...] quem como Bloom é capaz de explicar o prazer que a literatura pode dar?»

THE SAN DIEGO UNION-TRIBUNE

«Uma demonstração cativante do porquê de alguns escritores terem escapado com êxito ao olvido em que o tempo sepulta tantos empreendimentos humanos.»

THE NEW YORK TIMES BOOK REVIEW

«Profundamente erudito, altamente original e sempre apaixonante.»

THE ECONOMIST



OCIDENTAL

|

OCIDENTAL

TEMAS E DEBATES

Círculo de Leitores

HAROLD

BLOOM

A

OCANONE

Tradução, Introdução e Notas:

MANUEL FRIAS MARTINS

ISBN 978-989-644-136-4



9 789896 441364

Título original inglês: The Western Canon - The Books and Schools of

the Ages Autor: Harold Bloom

© 1994 by Harold Bloom

Publicado por acordo com Harcourt Brace & Company Capa: ARD-Cor

Pré-impressão: ARD-Cor

Execução gráfica: Bloco Gráfico, Lda., Unidade Industrial da Maia 1.^a
edição: Agosto de 1997

2.^a edição: Abril de 1998

3.^a edição: Dezembro de 2002

4.^a edição: Fevereiro de 2011

5.^a edição: Janeiro de 2013

ISBN (Temas e Debates): 978-989-644-136-4

N.Q de edição (Círculo de Leitores): 7625

Depósito legal: 351108/12

Temas e Debates - Círculo de Leitores

Rua Prof. Jorge da Silva Horta, 1 - 1500-499 Lisboa editora-
temasedebates. blogspot. pt

www.circuloleitores.pt

Reservados todos os direitos. Nos termos do código do Direito de Autor, é expressamente proibida a reprodução total ou parcial desta obra por quaisquer meios, incluindo a fotocópia e o tratamento informático, sem a autorização expressa dos titulares dos direitos.

Para

ANNE FREEDGOOD

Ag radeci mentos

Os organizadores de publicação das minhas obras, Anne Freedgood e Pat Strachan, e os meus agentes literários, Glen Hartley e Lynn Chu, deram contribuições cruciais para este livro. Richard Poirier, John Hollander, Perry Meisel e Roberto González Echevarria encorajaram-

me e aconselharam-me ao longo da sua composição. A minha assistente de investigação, Martha Serpas, tornou possível todo o processo de revisão, durante o qual ajudou a determinar a configuração final do volume. As bibliotecas da Universidade de Yale, que há mais de quarenta anos têm constituído o meu recurso inesgotável, aguentaram estoicamente os meus hábitos de trabalho.

HAROLD BLOOM

Timothy Dwight College

Universidade de Yale

SUMÁRIO

Introdução

9

.....

Prefácio e Prelúdio

..... 1 3

Primeira Parte

ACERCA DO CÂNONE

1. Uma Elegia em louvor do Cânone

..... 29

.

Segunda Parte

A IDADE ARISTOCRÁTICA

2. Shakespeare, Centro do

Cânone..... 57

3. O Estranhamento de Dante: Ulisses e Beatriz

..... 87

4. Chaucer: A Mulher de Bath, o Perdoador e a Personagem
Shakespeariana

..... 1 15

5. Cervantes: O Jogo do Mundo	1 35
6. Montaigne e Molier.e: A Dimensão Canónica da Natureza Evasiva da Verdade	153
7. O Satanás e o Shakespeare de Milton	175
8. Dr. SamuelJohnson, o Crítico Canónico	189

9. Fausto, Parte II, de Goethe: O Poema Contracanónico	207
--	-----

8

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Terceira Parte

A IDADE DEMOCRÁTICA

10. Memória Canónica no Wordsworth da Primeira Fase e em Persuasão de Jane Austen

11. Walt Whitman como Centro do Cânone Americano
263
12. Emily Dickinson: Vazios, Transportes, a Escuridão
289

1 3. O Romance Canónico: A Casa Bleak de Dickens, e Middlemarch de George Eliot	307
14. Tolstoi e o Heroísmo	329
15. Ibsen: Trolls e Peer Gynt	
345	

Quarta Parte

A IDADE CAÓTICA

1 6. Freud: Uma Leitura Shakespeariana	365
1 7. Proust: A Verdadeira Persuasão do Ciúme Sexual...	387

18. O Agon de Joyce com Shakespeare

403

.....

1 9. Orlando de Virginia Woolf: O Feminismo

como Amor da Leitura

423

.....

20. Kafka: Paciência Canónica e «Indestrutibilidade»

437

.....

2 1 . Borges, Neruda e Pessoa: O Whitman Hispano-Português

. 453

..... ..

22. Beckett ... Joyce ... Proust... Shakespeare

48 1

.....

Quinta Parte

CATALOGANDO O CÂNONE

23. Conclusão Elegíaca

.

.

. . 503

..... ..

APÊNDICES

A. A Idade Teocrática

51 7

.....

B. A Idade Aristocrática

.

.

523

.....

C. A Idade Democrática

523

.....

D. A Idade Caótica: Uma Profecia Canônica

54 7

.....

Índice Onomástico

579

.....

Introdução

HAROLD BLOOM é um dos grandes mestres do pensamento literário do século xx. Inevitavelmente, este seu Cânone Ocidental é uma obra plena de conhecimento, repleta de saber e atravessada toda ela por uma extraordinária sensibilidade. Contudo, ao ter de escrever esta introdução sobre Harold Bloom sinto-me como alguém obrigado a escrever sobre o pai: tem de mostrar o homem que admira, guardando para si a memória dos inevitáveis momentos de conflito por que ambos passaram.

Admiro até à paixão a inteligência fulgurante e a erudição magnífica

deste pensador arrojado, deste autêntico amante da grande literatura, deste leitor fanático do que de melhor a nossa cultura ocidental já produziu, mas não esqueço o homem que reduz as ideias dos adversários a uma caricatura tão radical e esquemática que acaba por diminuir a importância da sua própria posi

ção alternativa. Particularmente discutível é, para mim, o modo como Bloom junta num mesmo saco, ou naquilo a que chama Escola do Ressentimento, as vertentes não imediatamente estetizantes dos estudos literários: semiótica, psicanálise, desconstrução, feminismo, multiculturalismo, novo historicismo, marxismo, afrocentrismo, e outros ismos e disposições temáticas da crítica literária contemporânea.

O Cânone Ocidental consubstancia muito do que Harold Bloom publicou ao longo de quase quatro décadas de uma vida dedicada à literatura, tanto no domínio do ensaísmo crítico como no do teórico e, mais intermitente e experimentalmente, ainda no domínio da ficção narrativa. Aqui estão definitivamente consolidadas, testadas e exemplificadas as suas posições teóricas mais nucleares, nomeadamente quanto ao seu entendimento das relações entre au-

■

10

O C Â N O N E O C I D E N T A L

tores em termos de agon ou de luta agonística¹; quanto à ansiedade da influência que caracteriza a dependência (e o simultâneo desejo de ser diferente) dos escritores em relação aos seus precursores (misprision); quanto às leituras desviantes e interpretações desviantes que cada escritor faz dos seus precursores (misreading e misinterpretation)²; quanto ao destino irrevogável de cada autor chegar sempre atrasado à cultura, à poesia, à literatura (belatedness); quanto ao estranhamento (strangeness) das obras de certos autores como um dos principais requisitos para a entrada desses autores no cânone literário; quanto, enfim, à centralidade única, exclusiva e magnificente de Shakespeare no Cânone Ocidental, cujas peças constituem «OS livros e a escola das idades».

Também a atitude de Bloom face ao trabalho crítico se encontra ampliada neste livro e, talvez, definitivamente esclarecida. De facto, este é um livro onde Bloom dá espaço, tempo e ainda mais veracidade ao auto-retrato que escreveu, em 1982, no Prelúdio do seu The

Breaking of the Vessels: «O intérprete, aqui, é um gnóstico judeu, um acadêmico, mas um partido ou uma seita de um só homem, igualmente insatisfeito com os mais antigos e os mais recentes modos de interpretação, igualmente convencido de que, digamos, tanto M. H. Abrams como Jacques Derrida não o ajudam a ler os poemas como poemas.»

Assim é. Mas as motivações para a escrita d' O Cânone Ocidental são, mesmo assim, muito específicas, e têm a ver com aquilo que Bloom, com alguns laivos apocalípticos, acredita ser o estado actual dos estudos literários, no qual, segundo ele, «a pura anarquia está prestes a ficar à solta no que costumava ser chamado "o mundo instruído"». Admirador de Samuel Johnson, o patriarca neoclássico da crítica literária inglesa, Bloom parece não raras vezes reivindicar para este seu imponente livro um estatuto semelhante ao que ainda hoje é possuído pela obra crítica de Johnson. Não é, em minha opinião, uma ambição desmedida. Por duas razões. Em primeiro lugar, porque, e recorrendo a um dos seus típicos adjetivos, Harold Bloom é um crítico «forte»; tão «forte» quanto o foram William Hazlitt (1778-1830) e Samuel Johnson (1709-1784), os seus dois grandes exemplos de críticos «fortes». Em segundo lugar, porque O Cânone Ocidental é um livro que marca, de facto, o final deste século, e que, apesar do fortíssimo sotaque anglo-americano dos seus nexos intelectuais e das suas preferências literárias, irá permanecer como o grande marco elegíaco da sensibilidade literária formada com o Renascimento.

Agon [luta agonística] . Acerca deste termo grego utilizado por Harold Bloom e da respectiva tradu-

ção que eu proponho, veja-se a nota da p. 18.

Misprision, misreading e misinterpretation. Estes três conceitos centrais da teoria bloomiana da «ansiedade da influência», bem como as razões para as traduções que para eles eu proponho, são esclarecidos na nota da página 20. Também a noção de «ansiedade da influência» se encontra esclarecida na nota da p. 19.

1 1

No quadro da sua contingência epocal, este livro emana de um contexto muito específico: a vida cultural americana, a qual tem o seu agente primordial na(s) universidade(s) . Isto não quer dizer, de modo nenhum, que este livro é de interesse esquivo para um leitor europeu não anglófono - até porque a Europa começa a adaptar muitos dos princípios que são contestados neste livro. O que isto quer dizer é que

a identificação do adversário imediato deste livro passa por algo que tem nos EUA o seu núcleo fundamental de poder: a orientação teórica dos que pretendem «desconstruir» ou «abrir» o cânone da literatura ocidental. São várias as manifestações práticas dessa orientação teórica. A mais abstrusa (mas que tem vindo a fazer vítimas reais no seio das universidades americanas) é sem dúvida esse calhandro de intolerância, cabotinismo e indigência intelectual que tem a sigla PC e dá pelo nome de «politicamente correcto». Contra ele Harold Bloom é implacável na sua ironia demolidora, mas também, conforme ele próprio se dá conta, impotente nas razões da inteligência num «país ocupado» 1 •

São variados os rostos do P C (politicamente correcto) e diversificadas as suas vertentes intelectuais.

Um rude golpe foi recentemente desferido na arrogância ideológica com que invariavelmente se perfilam feministas, multiculturalistas, neomarxistas, *etc.* O físico Alan D. Sokal, da Universidade de Nova Iorque, enviou para publicação na revista Social Text um artigo em que anunciava uma (pretensa) «Teoria dos Campos Morfogenéticos». O artigo intitulava-se « Transgressing the Boundaries

- Toward a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity», e foi publicado no número de Primavera/Verão (1996, pp. 217-252) daquela revista. Como tantas vezes acontece nas Humanidades, a obscuridade deste título, juntamente com o (pretens) ataque que no respectivo artigo se fazia à objectividade da ciência, parecem ter sido suficientes para os responsáveis da revista avaliarem a profundidade das ideias nele contidas.

Segundo a (pretensa) teoria de Sokal, a gravidade quântica - que é, por si mesma, a teoria que tenta ligar a relatividade geral com as partículas subatómicas - mostrava, entre outras coisas, ter profundas implicações na compreensão das estratégias e dos objectivos políticos, ao mesmo tempo que confirmava as teorias psicanalíticas de Jacques Lacan, as posições filosóficas de Jacques Derrida e todos aqueles argumentos pós-modernistas que invocam a ciência (sobretudo a mecânica quântica e a teoria do caos) para tentar mostrar a natureza fragmentária e fortuita da experiência.

Todo o artigo era uma peça de nonsense do princípio ao fim, que se apropriava de muita da linguagem da teoria literária e cultural do nosso tempo, e muito particularmente dos seus vocábulos e conceitos mais herméticos, ao mesmo tempo que manipulava aquele tipo de filosofia trapalhona que caracteriza muitos dos teóricos da literatura

em fuga acelerada da própria literatura. Mas a atitude de fundo que ele (pretensamente) defendia ia ao encontro da convicção de muitos sociólogos, historiadores e filósofos de que as leis da natureza são meras construções sociais, bem como da crença desconstrucionista, partilhada por críticos literários e/ ou culturais, na «ausência de centro» e na concomitante exclusividade do «jogo». Os responsáveis da revista foram incapazes de detectar a fraude, revelando assim a fragilidade intelectual da sua acrítica postura pró-teoria, mesmo quando a teoria proposta se funda em posições científicas, culturais e sociais que não fazem qualquer sentido.

Alan D. Sokal denunciou recentemente a sua própria paródia num dos números da revista *Lingua Franca* (Maio/Junho, 1996), afirmando que a cega aceitação e publicação do seu artigo por parte dos responsáveis da revista *Social Text* exemplificava bem «a arrogância intelectual da Teoria - da teoria literária pós-modernista». O escândalo estalou, a polémica prossegue e Stanley Fish (ex-teórico emérito da literatura e actual director executivo da *Duke University Press*, responsável pela publicação

ção da revista *Social Text*, tem-se visto em palpos-de-aranha para justificar a publicação do artigo.

1 2

O C Â N O N E O C I D E N T A L

Não tem sido pacífica a recepção deste livro, sobretudo nos países de língua inglesa, e muito particularmente nos EUA. Outra coisa não seria de esperar de uma obra cuja utilidade decorre exactamente da importância da sua contestação do que é hoje em dia tido como útil nos estudos literários. Os livros úteis são úteis exactamente porque confirmam ou «explicam» crenças estabelecidas, não interferindo nas regras do jogo que o seu tempo está a jogar. Os livros importantes são importantes exactamente porque baralham as crenças dominantes ao agir no próprio núcleo constitutivo das regras do jogo das dominações. Este é um livro importante, isto é, um livro obrigatoriamente útil.

O Cânone Ocidental é um livro cujo trabalho de tradução deve ser considerado simultaneamente um privilégio e um desafio para qualquer tradutor.

Pelo menos, foi assim que as coisas se passaram comigo. A rigorosa especialização e a simultânea diversidade de saberes que esta obra exige do tradutor não pode nunca apagar o conhecimento riquíssimo

que ela lhe oferece em troca, e muito menos o prazer de lidar com o apurado sentido classicizante que Bloom tem da língua inglesa, o qual, não raras vezes, se intromete também na própria articulação sintáctica do discurso bloomiano. Igualmente estimulante é a estruturação ideativa de vários momentos deste ensaio através da ocorrência, por vezes tão-só implícita, de inúmeras categorizações, expressões, ou simples frases emblemáticas, oriundas sobretudo de escritores de língua inglesa. Todas elas parecem exigir como que um leitor cúmplice das posições exclusivamente intraliterárias que Harold Bloom defende neste seu livro. Contudo, elas são também autênticas ciladas armadas a qualquer tradutor. Restame, por isso, esperar que a minha tradução possa corresponder, de alguma maneira, à qualidade deste trabalho ensaístico de Harold Bloom.

Finalmente, dois destaques finais. Um para dizer que neste livro não há uma única nota da autoria de Harold Bloom. As notas são todas do tradutor, e surgem unicamente quando estão em causa particularidades linguísticas e/ ou culturais muito específicas, sobretudo do espaço anglo-americano.

A transposição dessas particularidades para a nossa língua não se pode fazer sem perda ou, por vezes, sem algum conflito de tradições. As notas tentam esbater tanto uma coisa como outra.

O segundo destaque vai para o facto de que tentei sempre recorrer às tradu

ções portuguesas dos textos citados por Harold Bloom, dando disso notícia em nota. Nos casos em que há várias traduções da mesma obra, o critério de escolha passou algumas vezes por razões de gosto pessoal, mas também por opções de maior conformidade ao texto original (sempre que me foi possível verificar tal facto) e/ ou de mais apurado conseguimento estético na língua portuguesa.

As traduções não assinaladas são, obviamente, da minha responsabilidade.

MANUEL FRIAS MARTINS

Prefácio e Pre l ú d i o

ESTE LIVRO estuda vinte e seis escritores, necessariamente com alguma nostalgia, uma vez que procuro isolar as qualidades que tornaram estes autores canónicos, isto é, que fizeram deles autoridades na nossa cultura. O «Valor estético» é por vezes visto mais como um simples alvitre de Immanuel Kant que como uma realidade efectiva.

Essa não tem sido, porém, a minha experiência ao longo de uma vida inteira de leitura. Contudo, muita coisa se desmoronou, o centro não conseguiu manter-se e a pura anarquia está prestes a ficar à solta no que costumava ser chamado «O mundo instruído». Não me interessa imitar guerras culturais. Aquilo que tenho para dizer acerca das nossas misérias actuais encontra-se no primeiro e no último capítulos. Aqui, pretendo explicar a organização deste livro, e dar conta da minha escolha destes vinte e seis escritores de entre as muitas centenas incluídos naquilo que noutros tempos foi considerado ser o Cânone Ocidental.

Giambattista Vico, no seu *Ciência Nova*, postulou um ciclo de três fases - Teocrática, Aristocrática, Democrática - seguidas de um caos de onde surgiria finalmente uma Nova Idade Teocrática. Joyce fez um grandioso uso cómico-sério de Vico na organização de *Finnegans Wake*, e eu segui na esteira desta obra, excepto na omissão da literatura da Idade Teocrática. A minha sequência histórica começa com Dante e termina com Samuel Beckett, se bem que não tenha sempre seguido uma ordem cronológica precisa. Assim, comecei a Idade Aristocrática com Shakespeare porque ele é a figura central do Cânone Ocidental, relacionando-o subsequentemente com quase todos os

14

O C Â N O N E O C I D E N T A L

outros) desde Chaucer e Montaigne (que nele influíram) passando por muitos daqueles que ele influenciou - Milton) Dr. Johnson (Goethe) Ibsen) Joyce e Beckett) entre outros - (e ainda por aqueles que tentaram rejeitá-lo: especialmente Tolstoi) bem como Freud) o qual se apropriou de Shakespeare ao mesmo tempo que persistia na ideia de que o conde de Oxford tinha realizado o trabalho de escrita para «O homem de Stratford».

A escolha de autores não é aqui tão arbitrária quanto pode parecer. Eles foram escolhidos tanto pela sua sublimidade como pela sua representatividade: é possível um livro acerca de vinte e seis escritores) mas não acerca de quatrocentos. É certo que estão aqui os maiores escritores desde Dante - Chaucer)

Cervantes) Montaigne) Shakespeare) Goethe) Wordsworth) Dickens) Tolstoi) Joyce e Proust. Mas onde estão Petrarca) Rabelais) Ariosto) Spenser) Ben Jonson) Racine) Swift) Rousseau) Blake) Pushkin) Melville) Giacomo Leopardi)

Henry James) Dostoevski) Hugo) Balzac) Nietzsche) Flaubert) Baudelaire) Browning) Tchekov) Yeats) D. H. Lawrence) e tantos outros ? Tentei representar os cânones nacionais através das suas figuras cruciais: Chaucer) Shakespeare) Milton) Wordsworth) Dickens para a Inglaterra; Montaigne e Moliere para a França; Dante para a Itália; Cervantes para a Espanha; Tolstoi para a Rússia; Goethe para a Alemanha; Borges e Neruda para a América hispânica; Whitman e Dickinson para os Estados Unidos. A sucessão dos maiores dramaturgos encontra-se aqui: Shakespeare) Moliere) Ibsen e Beckett; e dos romancistas: Austen) Dickens) George Eliot) Tolstoi) Proust) Joyce e Woolf.

O Dr. Johnson surge aqui como o maior dos críticos ocidentais; seria difícil descobrir-lhe um rival.

Vico não postulou uma Idade Caótica antes do ricorso ou retorno de uma segunda Idade Teocrática. Porém) o nosso século) ao mesmo tempo que pretende continuar a Idade Democrática) não pode ser bem caracterizado senão como caótico. Os seus escritores-chave são Freud) Proust) Joyce) Kafka. Qualquer que seja o espírito literário que esta Idade possua) ele é personificado por estes quatro autores. Freud intitulava-se a si mesmo cientista) mas irá sobreviver como um grande ensaísta) da estatura de Montaigne ou de Emerson) e não como o fundador de uma terapia já desacreditada (ou exaltada) por ser mais um episódio na longa história do xamanismo. Quem me dera que houvesse aqui espaço para mais poetas modernos para além de unicamente Neruda e Pessoa) mas nenhum poeta do nosso século igualou Em busca do Tempo Perdido) Ulisses ou Finnegans Wake) os ensaios de Freud ou as parábolas e histórias de Kafka.

Com a maior parte destes vinte e seis autores tentei confrontar directamente a grandeza) e perguntar o que é que faz com que os autores e as obras se tornem canónicos. A resposta) muito frequentemente) acabou por ser o estranhamento) um modo de originalidade que ou não pôde ser assimilado ou} então) tanto nos assimila que deixamos de vê-lo como estranho. Walter Pater definiu o Romantismo como a adição do estranhamento à beleza) mas

15

eu penso que, mais do que caracterizar os românticos, ele caracterizou toda a escrita canónica. O ciclo de conseguimento vai da Divina Comédia até Fim de Partida (Endgame), de estranhamento a estranhamento. Quando se lê uma obra canónica pela primeira vez encontra-se mais um sobressalto estranho, não familiar, que uma

satisfação de expectativas. Lidos de fresco, tudo o que A Divina Comédia, Paraíso Perdido, Fausto, Parte II, Hadji Murade, Peer Gynt, Ulisses e Canto Geral têm em comum é a sua capacidade de desfamiliarização, a sua capacidade de nos fazer sentir estranhos na nossa própria casa.

Shakespeare, o mais grandioso escritor que alguma vez havemos de conhecer, dá frequentemente a impressão oposta: a de nos fazer sentir em casa, na rua, lá fora, no estrangeiro. Os seus poderes de assimilação e de contaminação são únicos, e constituem um desafio perpétuo ao desempenho universal e à crítica.

Considero absurdo e lamentável que a actual crítica de Shakespeare - «materialista cultural» (neomarxista); «novo historicismo» (Foucault); «feminista» - tenha desistido de ir em busca desse desafio. A crítica de Shakespeare encontra-se em fuga acelerada da supremacia estética deste autor, fazendo o possível por reduzi-lo às «energias sociais» do Renascimento inglês¹, como se não houvesse uma verdadeira diferença de mérito estético entre o criador de Lear, Hamlet, Iago, Falstaff, e discípulos seus como John Webster e Thomas Middleton. O melhor crítico inglês vivo, Sir Frank Kermode, na sua obra Formas de Atenção (1985), lançou o mais claro aviso que eu conheço acerca do destino do cânone, o que equivale a dizer, do destino de Shakespeare: Os cânones, que negam a distinção entre conhecimento e opinião e que são instrumentos de sobrevivência construídos para ser à prova do tempo, e não à prova da razão, são certamente desconstrutíveis. Se as pessoas pensam que tais coisas não deviam existir, então podem muito bem encontrar os meios de as destruir. A defesa dos cânones já não pode ser levada a cabo pelo poder institucional central; eles já não podem ser considerados obrigatórios, se bem que seja difícil ver como é que o funcionamento normal das instituições do saber, incluindo o recrutamento do seu pessoal docente, pode passar sem eles².

« "Energias sociais" do Renascimento inglês. » A noção de «energia social», bem como o discurso crítico que nela se apoia, constituem um dos adversários mais contestados por Bloom neste seu livro.

Por isso, vale a pena referir sumariamente que a noção de «energia social» se encontra no cerne da estratégia teórica e crítica do chamado novo historicismo [new historicism], e particularmente do seu arauto Stephen Greenblatt. Uma das principais obras de Greenblatt tem exactamente por título: Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England [«Negociações Shakespeareanas: A Circulação da Energia Social na Inglaterra do Renascimento»], University of California Press, Berkeley, 1988.

Existe uma tradução portuguesa desta obra de Frank Kermode da autoria de Maria Georgina Segurado, com revisão da tradução por Artur Lopes Cardoso (Edições 70, Lisboa, 1991). Infelizmente, alguns erros graves na tradução desta passagem (p. 79) impedem-me de recorrer a ela.

16

O CÂNONE OCIDENTAL

Os meios para a destruição dos cânones, tal como Kermode refere, estão muito à mão, e o processo está nesta altura bastante avançado. Conforme este meu livro repetidamente esclarece, não estou interessado no debate actual entre os defensores direitistas do cânone, que desejam preservá-lo em virtude dos seus pretensos (mas inexistentes) valores morais, e a rede académico

-jornalística que eu já designei por Escola do Ressentimento, a qual deseja derrubar o cânone de modo a fazer avançar os seus supostos (mas inexistentes) programas de mudança social. Espero que o livro não acabe por ser uma elegia pelo Cânone Ocidental, tal como espero que algures as coisas se alterem e que a turba desista de se atirar dos penhascos à maneira de alguns roedores das frias regiões do Norte 1• No catálogo final de autores canónicos, especialmente do nosso século, aventurei-me a fazer uma modesta profecia quanto a possibilidades de sobrevivência.

UMA MARCA da originalidade que pode conseguir o estatuto canónico para uma obra literária é um estranhamento que ou nós nunca assimilamos completamente ou, então, se torna uma tal evidência que nós ficamos cegos às suas idiossincrasias. Dante é a instância maior da primeira possibilidade, e Shakespeare o exemplo arrebatador da segunda. Walt Whitman, sempre contraditório, partilha ambos os lados do paradoxo. Depois de Shakespeare, o maior representante da evidência é o primeiro autor da Bíblia hebraica, a figura chamada Javeísta ou J pelos estudiosos bíblicos do século XIX («J »

a partir da grafia alemã do Yahweh hebraico, ou Jehovah em inglês, que é o resultado de um erro ortográfico ocorrido algures) .], tal como Homero, uma pessoa ou pessoas perdidas nos obscuros esconços do tempo, parece ter vivido em ou perto de Jerusalém há cerca de três mil anos, muito antes de Homero ter vivido ou sido inventado. Eu especulo, em termos puramente internos, subjectivos e literários, que J pode muito bem ter sido uma mulher da corte de Salomão, que era um lugar de alta cultura, de um considerável cepticismo religioso e de

uma grande sofisticação psicológica .

... e que a turba desista de se atirar dos penhascos à maneira de alguns roedores das frias regiões do Norte» . Esta é a tradução possível e necessária da seguinte afirmação de Harold Bloom: ... and the rabblement of lemmings will cease to hurl themselves off the cliffs». Lemming é um animal parecido com um rato grande que vive nas regiões do Norte. Julga-se que estes animais se lançam em grupo dos altos penhascos, encontrando assim a morte.

O termo lemming é, por isso, utilizado para descrever as pessoas que seguem cegamente outras pessoas ou as ideias dos outros. É o sentido com que Harold Bloom pretende caracterizar, aqui e noutros lugares, os adversários académicos que este seu livro combate. A tradução portuguesa do animal é em quase todos os dicionários como sendo lémure. Ora, esta palavra surge exactamente no Capítulo IX, acerca do Fausto de Goethe, para designar os «espíritos virgilianos da noite e dos mortos»

que ajudam Mefistófeles. É necessário, por isso, fazer distinções claras. Além disso, por mais intensa que possa ser a luta que Harold Bloom trava contra os seus colegas «abridores do cânone», creio que a confusão entre os dois termos e os respectivos conceitos seria bastante espúria.

17

Um crítico arguto do meu Livro de J censurou-me por eu não ter tido a audácia de ir até ao ponto de identificar J com Betsabé, a rainha-mãe, uma mulher hitita tomada pelo rei David depois de este ter arranjado as coisas de maneira a que o marido, Urias, morresse muito convenientemente em batalha.

É com gosto que adopto a sugestão tardiamente: Betsabé, mãe de Salomão, é uma candidata admirável. A sua visão sombria do catastrófico filho e herdeiro de Salomão, Roboão, visão essa que se encontra implícita ao longo de todo o texto javeístico, é assim altamente explicável, tal como o é a sua tão irónica apresentação dos patriarcas hebreus e a sua predilecção, tanto pelas mulheres deles como por marginalizadas do género de Agar e Tamar. Além disso, é uma ironia magnífica, à boa maneira de J, que o autor inaugural daquilo que veio a ser por fim a Tora não era de modo nenhum um israelita, mas uma mulher hitita. Nas páginas que se seguem refiro-me à Javeísta alternadamente como J e Betsabé.

A escritora J foi a autora original daquilo a que nós hoje chamamos Génesis, Êxodo e Números, mas o que ela escreveu foi censurado, revisto e frequentemente derogado ou distorcido por uma série de redactores ao longo de cinco séculos, culminando em Ezra, ou num dos seus seguidores, na altura do regresso do exílio na Babilónia. Estes revisionistas eram sacerdotes e escribas de textos de culto, e parece que ficaram escandalizados com a liberdade irónica com que Betsabé retratava Javé. O Javé de J é humano, demasiado humano: ele come e bebe, zanga-se com frequência, diverte-se com as suas próprias velhacarias, é ciumento e vingativo, afirma que é justo e ao mesmo tempo hesita entre favoritos, e desenvolve um caso notável de ansiedade neurótica quando se permite transferir a sua bênção de uma elite para todo o povo israelita. Quando chega a altura de guiar aquele insano e pungente tumulto através do deserto do Sinai, ele já está tão louco e é tão perigosos?, para si próprio e para os outros, que a escritora J merece ser considerada o mais blasfemo de todos os autores.

A saga de J termina, tanto quanto podemos afirmá-lo, quando Javé enterra o profeta Moisés com as suas próprias mãos num túmulo não assinalado, depois de ter recusado ao chefe dos Israelitas, que sofreu durante tanto tempo, mais do que um rápido vislumbre da Terra Prometida. A obra-prima de Betsabé é a sua história das relações entre Javé e Moisés, uma narrativa para além da ironia ou da tragédia que vai da escolha que Javé faz do relutante profeta até à sua tentativa de, sem qualquer motivo, assassinar Moisés e às subseqüentes contrariedades que atormentam tanto Deus como o seu agente escolhido.

Uma das grandes invenções de J é a ambivalência entre o divino e o humano, e que constitui outra marca de uma originalidade tão perpétua que quase não a reconhecemos em virtude de as histórias contadas por Betsabé nos absorverem tanto. O choque derradeiro, implícito nesta originalidade

18

O CÃNONE OCIDENTAL

construtora do Cânone, acontece quando nos damos conta de que a veneração ocidental por Deus - por parte de judeus, cristãos e muçulmanos - é a veneração de uma personagem literária, o Javé de], por muito que ela tenha sido adulterada por revisionistas devotos. Que eu conheça, os únicos choques comparáveis a este surgem quando nos damos conta de que o Jesus amado pelos cristãos é uma personagem literária inventada em grande medida pelo autor do Evangelho

segundo São Marcos, e quando lemos o Alcorão e ouvimos uma única voz, a voz de Alá, detalhada e amplamente registada pelo arrojo do seu profeta Maomé. Talvez um dia, bem dentro do século XXI, quando o mormonismo se tiver tornado a religião dominante pelo menos no Oeste americano, aqueles que virão depois de nós experimentem um quarto choque do mesmo tipo quando depararem com a audácia do verdadeiro profeta americano, Joseph Smith, nas suas decisivas visões: A Pérola de Grande Valor e Doutrina e Convénios.

O estranhamento canónico pode existir sem o choque de uma tal audácia, mas o aroma forte da originalidade deve estar sempre presente num aspecto inaugural de qualquer obra que incontestavelmente vença a luta agonística [agon J 1 com a tradição, e seja incluída no Cânone. As nossas institui

ções educativas estão hoje em dia atravancadas de idealistas ressentidos que condenam a competição tanto na literatura como na vida, mas o estético e o agonística são uma única coisa, como nos é dito por todos os antigos gregos e por Burckhardt e Nietzsche, que recuperaram esta verdade. O que Homero ensina é uma poética do conflito, uma lição aprendida pela primeira vez pelo seu rival Hesíodo. Todo o Platão, como foi observado pelo crítico Longino, se encontra no incessante conflito do filósofo com Homero, que é expulso d' A República, mas em vão, pois foi Homero e não Platão quem permaneceu como o manual dos Gregos. A Divina Comédia de Dante, segundo Stefan George, foi «O livro e a escola das idades», embora isto fosse mais verdadeiro para os poetas que para qualquer outra pessoa, e seja aplicado com mais propriedade às peças de Shakespeare, tal como mostrarei ao longo deste livro.

Os escritores contemporâneos não gostam que se lhes diga que devem competir com Shakespeare e Dante. No entanto, essa luta constituiu a provocação que levou Joyce à sua grandeza, a uma eminência partilhada unicamente por Beckett, Proust e Kafka no âmbito dos autores ocidentais modernos. O arquétipo fundamental para o conseguimento literário será sempre

«Luta agonística.» Harold Bloom utiliza sempre ao longo deste livro o termo grego agon para sublinhar a luta, o conflito, a rivalidade, etc., entre autores e destes com a tradição literária - o Capítulo XVIII tem mesmo aquela palavra no título. Traduzir o termo (e o conceito) agon por conflito, ou por luta, seria empobrecedor da sua intensidade semântica, bem como da sua riqueza filosófica, e sobretudo da produtividade que adquire no contexto do pensamento do próprio Harold Bloom. Parece-me que a expressão «luta agonística» se

aproxima dessa intensidade, dessa riqueza e dessa produtividade, embora, é claro, correndo (deliberadamente) o risco estilístico de um incómodo pleonasmo.

19

Píndaro, que celebra as vitórias quase divinas dos seus aristocráticos atletas, ao mesmo tempo que transmite o sentido implícito de que as suas odes de vitória são elas próprias vitórias sobre qualquer outro possível competidor.

Dante, Milton e Wordsworth repetem a metáfora-chave de Píndaro de correr para ganhar a palma, o que constitui uma imortalidade secular estranhamente em desacordo com qualquer idealismo piedoso. O «idealismo», relativo àquilo sobre que se faz o possível por não ser irónico, é agora moda nas nossas escolas e universidades, nas quais, em nome da harmonia social e do remedeio da injustiça histórica, estão a ser abandonados todos os padrões estéticos e a maior parte dos padrões intelectuais. Em termos práticos, a «expansão do Cânone» tem querido dizer a destruição do Cânone, uma vez que o que está a ser ensinado não inclui de modo algum os melhores autores, que por acaso são mulheres, africanas, hispânicas ou asiáticas, mas, antes, escritoras que têm pouco para oferecer para além do ressentimento que elas cultivaram como parte do seu sentido de identidade. Não existe estranhamento nem originalidade num tal ressentimento, e mesmo que eles lá estivessem, não conseguiriam por si sós gerar herdeiros da Javeísta e de Homero, de Dante e Shakespeare, de Cervantes e Joyce.

Enquanto formulador de um conceito crítico a que dei o nome de «ansiedade da influência¹», tem-me sido grato observar a repetida insistência, por parte da Escola do Ressentimento, no facto de que uma tal noção se aplica só aos homens europeus brancos e já falecidos, não às mulheres e ao que pitorescamente chamamos «multiculturalistas». Deste modo, as senhorinhas

«Ansiedade da influência» e não «angústia da influência» é, em minha opinião, a tradução mais correcta do conceito bloomiano de «anxiety of influence». Por duas razões. Em primeiro lugar, porque se trata do vocábulo inglês anxiety e não anguish. Em segundo lugar, e principalmente, porque o próprio Harold Bloom tem o cuidado de utilizar separadamente os dois vocábulos. Cito, a título de exemplo, as seguintes observações que se encontram neste livro: A) «É famosa a definição que Freud deu da ansiedade [anxiety] como Angst vor etwas ou expectativas ansiosas. Há sempre qualquer coisa em relação

à qual estamos antecipadamente ansiosos, mais que não seja de expectativas que seremos chamados a satisfazer. Eros, presumivelmente a mais agradável das expectativas, traz as suas próprias ansiedades [anxieties] à consciência reflexiva. É exactamente este o tema de Freud. Uma obra literária também desperta expectativas que precisa de satisfazer, caso contrário deixará de ser lida. As mais profundas ansiedades [anxieties] da literatura são literárias e, na minha perspectiva, elas definem o literário ao mesmo tempo que se tornam tudo excepto idênticas a ele» (in Capítulo I).

B) «Enquanto escrevo estas linhas, dou uma vista de olhos pelo jornal e reparo numa história acerca da angústia [anguish] das feministas forçadas a ter de escolher entre Elizabeth Holtzman e Geraldine Ferraro para uma nomeação. para o Senado» (in Capítulo I).

C) «Para essas pessoas a universalidade de Shakespeare não é histórica mas fundamental, pois ele põe em palco as vidas de todas elas. Nas personagens de Shakespeare elas observam e confrontam a sua própria angústia [anguish] e as suas próprias fantasias ... » (in Capítulo I).

Este não parece ter sido o critério que orientou Miguel Tamen ao traduzir o título da obra de Harold Bloom *The Anxiety of Influence* por *A Angústia da Influência* (Cotovia, Lisboa, 1991).

20

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

da claqué feminista declaram que as mulheres escritoras cooperam amorosamente umas com as outras como o fazem as costureiras de mantas de retalhos, enquanto os activistas literários afro-americanos e chicanos vão mesmo mais longe ao afirmarem a sua liberdade face a qualquer angústia de contaminação, qualquer que esta seja: cada um deles é um Adão logo pela manhã. Desconhecem uma qualquer altura em que não eram como são agora; autocriados, autogerados, a sua força só a eles pertence. Enquanto afirmações de poetas, de dramaturgos e de escritores de prosa de ficção, elas são saudáveis e compreensíveis, se bem que ilusões. Mas enquanto declarações de pretensos críticos literários, tais anúncios optimistas não são verdadeiros nem interessantes, e vão tanto contra a natureza humana como contra a natureza da literatura imaginativa. Não pode haver escrita forte, canónica, fora do processo de influência literária, o qual é um processo incómodo e difícil de compreender.

Nunca fui capaz de reconhecer a minha teoria da influência sempre

que ela é sujeita a ataques, uma vez que aquilo que está a ser atacado nem chega a ser um travesti adequado das minhas ideias. Tal como é demonstrado neste livro no capítulo sobre Freud, aquilo que eu defendo é uma leitura shakespeariana de Freud, e não uma leitura freudiana de Shakespeare ou de qualquer outro escritor. A ansiedade da influência não é uma ansiedade acerca do pai, real ou literário, mas, sim, uma ansiedade encontrada pelo e no poema, romance ou peça. Qualquer obra literária forte lê de modo criadoramente desviante e, portanto, interpreta de modo desviante um texto ou textos precursores 1• Um Este período surge no original do seguinte modo: «Any strong literary work creatively misreads and therefore misinterprets a precursor text or texts. »

Misprision, misreading, misinterpretation são conceitos fulcrais de quase toda a obra ensaística de Harold Bloom, e ocorrem com bastante frequência neste livro. Por isso, vale a pena dizer extensamente o seguinte.

A) Os três vocábulos não têm equivalentes directos na língua portuguesa, muito particularmente misprision que é uma construção do próprio Bloom - apesar do vocábulo provir aparentemente do latim [misprisio J e de, em inglês, ser usado desde o século xv no domínio do Direito no seu significado de «crime por omissão», conforme nos lembra Maria Irene Ramalho de Sousa Santos («Da Crítica à Ficção: Harold Bloom no Centro e na Margem», in Biblos, LX, 1984, p. 212).

O prefixo inglês mis ocorre em inúmeras palavras para contemplar as ideias de inexactidão, incorrec

ção, distorção, desvio, falsidade, etc., enfim, a ideia de que algo é ou foi mal executado (to misunderstand, por exemplo, quer dizer literahnente «compreender mal»). Existe uma tradução portuguesa da obra The Anxiety of influence, na qual H. Bloom explicita o campo de aplicação daqueles conceitos, e muito particularmente o de misprision. Refiro-me a ela no final desta nota.

B) Tendo a ver com a compreensão dos mecanismos da influência poética, aqueles três conceitos, tal como H. Bloom refere na sua obra A Ansiedade da Influência, remetem para o modo como um poeta ajuda a formar outro, e bem assim para o modo como este outro desviou deliberadamente a sua leitura do primeiro poeta no sentido de servir os seus próprios interesses.

O que se tem é, assim, um quadro das relações intrapoéticas, ou aquilo que Bloom designa por misprision. Através da deliberada deturpação

do vocábulo prison (que passa a prison) e da junção do prefixo mis, Bloom pretende sugerir a ideia da dependência inevitável do poeta em relação a poetas anteriores e, simultaneamente, de desvio deliberado em relação a eles. É nisto que consiste

21

autêntico autor canónico pode ou não interiorizar a ansiedade da sua própria obra, mas isso pouco importa: a obra mais fortemente conseguida é a ansiedade. Este ponto foi bem expresso por Peter de Bolla no seu livro *Towards Historical Rhetorics* [«Para Uma Retórica Histórica»]: o freudiano romance de família considerado como descrição da influência representa uma leitura extremamente fraca. Para Bloom, «influência» é ao mesmo tempo uma categoria topológica, uma figura que determina a tradição poética, e um complexo de relações psíquicas, históricas e imagísticas .. .

influência descreve as relações entre textos, é um fenómeno intertextual .. .

tanto a defesa psíquica interna - a experiência que o poeta tem da ansiedade

- como as relações externas dos textos uns com os outros são elas próprias o resultado de leituras desviantes, ou de uma malversação poética, e não a sua causa.

a ansiedade da influência. Bloom inspira-se em Lucrecio, e na sua noção de clinamen, para justificar o conceito de misprision:

«Clinamen, which is poetic misreading or misprision proper; I take the word from Lucretius, where it means a 'swerve' of the atoms so as to make change possible in the universe. A poet swerves away from his precursor, by so reading his precursor's poem as to execute a clinamen in relation to it» (in *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, Oxford, 1973, 1978, p. 14).

[«Clinamen, que é a leitura poética desviante, ou a malversação poética propriamente dita; a palavra é usada por Lucrecio, de quem eu a retomo, para significar um «desvio» dos átomos a fim de que a mudança no universo se torne possível. Um poeta desvia-se do seu precursor através de uma leitura do poema do seu precursor que o leve a realizar um clinamen em relação a ele» J (tradução de Manuel Frias Martins).

Misreading e misinterpretation remetem, portanto, no quadro teórico

de H. Bloom, para a noção de

«desvio» e não para a noção de «erro», exactamente o inverso do que acontece com o desconstrucionista Paul de Man, diga-se de passagem - e isto apesar da (ou contra a) «colagem» que Paul de Man tentou fazer das posições do seu amigo Bloom às posições dele próprio, Paul de Man. Aquele facto não quer dizer que, segundo Bloom, o poeta leia bem o seu precursor. Antes pelo contrário, na medida em que aquilo que o poeta tenta fazer constantemente é ultrapassar a ansiedade da influência, isto é, a pressão exercida sobre ele pelo precursor. E fá-lo exactamente gerindo mal o poema do seu precursor, isto é, «lendo-o de modo desviante » ou «interpretando-o de modo desviante», a fim de alcançar uma alteração criadora desse poema anterior, revelando assim a relação intrapoética contemplada na noção de *misprision*. O vocábulo português « malversação» é, salvo melhor opinião, o que corresponde mais satisfatoriamente à complexidade deste processo de influência poética e, ao mesmo tempo, à polivalência semântica do vocábulo *misprision* construído por Bloom para o designar.

«Ler de modo desviante», «interpretar de modo desviante», «leitura desviante», «interpretação desviante» e «malversação poética» serão, por este conjunto de razões, as correspondências portuguesas que alternadamente proponho na tradução deste livro.

C) Estas correspondências não são as mesmas que Miguel Tamen encontrou para aqueles três conceitos na sua tradução da obra de H. Bloom com o título *A Angústia da Influência* (Cotovia, Lisboa, 1991). Aqui encontramos «leitura errónea» para *misreading*; «interpretação errónea» para *misinterpretation*; e «encobrimento» para *misprision*.

22

O C Â N O N E O C I D E N T A L

É certo que este resumo preciso poderá parecer intrincado para aqueles que não estão familiarizados com as minhas tentativas de pensar o problema da influência literária. No entanto, De Bolla dá-me um bom ponto de partida, aqui, no início deste exame do agora ameaçado Cânone Ocidental.

Tem de se carregar o fardo da influência se se quiser alcançar uma originalidade digna de nota, e fazê-la surgir dentro da riqueza da tradição literária ocidental. A tradição não é só uma passagem de testemunho ou um amistoso processo de transmissão. Ela é também uma disputa entre o génio passado e a aspiração presente, em que o

prémio é a sobrevivência literária ou a inclusão canónica. Essa disputa não pode ser resolvida através de preocupações sociais, ou pelo juízo crítico de qualquer geração de idealistas impacientes, ou por marxistas proclamando «Deixem os mortos enterrar os mortos », ou por sofistas que procuram substituir o Cânone pela biblioteca e o espírito de discernimento pelo arquivo. Poemas, histórias, romances e peças, todos surgem como resposta a poemas, histórias, romances e peças anteriores, e essa resposta está dependente de actos de leitura e de interpretação levados a cabo pelos escritores posteriores, actos esses que são idênticos às novas obras.

Em parte, estas leituras de escritas precursoras são necessariamente defensivas, pois se elas fossem unicamente apreciativas a nova criação ficaria abafada, e não só por razões psicológicas. Não se trata de uma questão de rivalidade edipiana, mas sim da verdadeira natureza de imaginações literárias fortes, originais: a linguagem figurativa e as suas vicissitudes. A metáfora nova (ou o tropo inventivo) implica sempre partir de uma metáfora anterior, e essa partida depende, por sua vez, de pelo menos um virar de costas parcial ou da rejeição parcial de uma figuração anterior. Shakespeare recorre a Marlowe como ponto de partida, e alguns dos primeiros heróis-vilões shakespearianos, como o mouro Aaron, em *Titus Andronicus*, e Ricardo III, estão demasiado próximos de Barrabás, o Judeu de Malta da peça de Marlowe. Quando Shakespeare cria Shylock, o seu Judeu de Veneza, a base metafórica do discurso do vilão de farsa altera-se radicalmente, e Shylock é uma forte leitura desviante ou uma criadora interpretação desviante de Barrabás, enquanto o mouro Aaron é uma figura que está mais próxima de uma repetição de Barrabás, especialmente ao nível da linguagem figurativa. Na altura em que Shakespeare escreve *Otelo* já desapareceram todos os vestígios de Marlowe: o autocomprazimento de lago na sua própria vilania torna-a cognitivamente muito mais subtil e anos-luz mais requintada imagisticamente do que os excessos auto-satisfeitos do exuberante Barrabás. A criadora leitura desviante que Shakespeare fez do seu precursor Marlowe triunfou totalmente na relação de lago com Barrabás. Shakespeare é um caso único em que o precursor é invariavelmente reduzido à estatura de um anão. Ricardo III revela uma ansiedade de influência em relação a *O Judeu de Malta* e

a Tamburlaine, mas Shakespeare estava ainda nessa altura a tentar encontrar o seu caminho. Com o aparecimento de Falstaff em Henrique Iij Parte 1, o encontro estava feito, e Marlowe tornou-se o caminho a não seguir, tanto no palco como na vida.

Depois de Shakespeare, existem unicamente algumas poucas figuras que lutam de um modo relativamente liberto da ansiedade da influência: Milton, Moliere, Goethe, Tolstoi, Ibsen, Freud, Joyce. Com excepção de Moliere, para todos eles Shakespeare constituiu o único problema, tal como este livro procura demonstrar. A grandeza reconhece a grandeza, e é ofuscada por ela. Chegar depois de Shakespeare, que escreveu a melhor prosa e a melhor poesia da tradição ocidental, é um destino complexo, pois a originalidade torna-se particularmente difícil em tudo aquilo que mais importa: a representação dos seres humanos, o papel da memória na cognição, o alcance da metáfora na sugestão de novas possibilidades para a linguagem. Estas são as excelências típicas de Shakespeare, e mais ninguém se lhe equiparou como psicólogo, pensador ou retórico. Wittgenstein, ressentido em relação a Freud, assemelha-se mesmo assim a Freud na sua desconfiada e defensiva reacção a Shakespeare, sendo o escritor uma afronta ao filósofo, tal como o é para o psicanalista. Em toda a história da filosofia não existe originalidade cognitiva comparável à de Shakespeare, e é ao mesmo tempo irónico e fascinante escutar à socapa Wittgenstein a tentar descobrir se há uma verdadeira diferença entre a representação shakespeariana do pensamento e o próprio pensamento. É certo que, tal como observa o crítico-poeta australiano Kevin Hart, «a cultura ocidental vai buscar o seu léxico de inteligibilidade à filosofia grega, e toda a nossa discussão acerca da vida e da morte, da forma e do desígnio, está marcada por relações com essa tradição». No entanto, a inteligibilidade transcende pragmaticamente o seu léxico, e devemos recordar a nós próprios que Shakespeare, que pouco se apoia na filosofia, é mais nuclear para a cultura ocidental do que o são Platão e Aristóteles, Kant e Hegel, Heidegger e Wittgenstein.

Hoje em dia sinto-me bastante sozinho ao defender a autonomia do estético, mas a sua melhor defesa é a experiência da leitura d' O Rei Lear e depois ver a peça bem representada. O Rei Lear não decorre de uma crise da filosofia, nem o seu poder pode ser satisfatoriamente explicado como uma mistificação promovida de uma maneira ou de outra por instituições burguesas. Constitui um sinal de degeneração do estudo literário o facto de alguém ser considerado excêntrico por defender a ideia de que o literário não está dependente do filosófico, e de que o estético é irredutível à ideologia e à metafísica. A crítica estética faz-nos voltar à autonomia da literatura imaginativa e à soberania da alma solitária, ao leitor não como uma pessoa na sociedade, mas como eu profundo faz-nos voltar, enfim, à nossa derradeira interioridade. Num escritor forte, a profundidade da interioridade é a

O CÃNONE OCIDENTAL

força que desvia o peso imenso de conquistas passadas para que toda e qualquer originalidade não seja esmagada antes de se manifestar. A grande escrita é sempre reescrita ou revisionismo, e baseia-se numa leitura que abre espaço para o eu, ou que opera dessa maneira para reabrir as obras antigas aos nossos sofrimentos recentes. O que é original nada tem de original, mas esta ironia emersoniana cede perante o pragmatismo emersoniano de que o inventor sabe como pedir emprestado.

A ansiedade da influência mutila os talentos mais fracos, mas estimula o génio canónico. Aquilo que intimamente liga os três mais vibrantes romancistas americanos da Idade Caótica - Hemingway, Fitzgerald e Faulkner - é o facto de que todos eles emergem da influência de Joseph Conrad, mas atenuam-na astuciosamente, misturando Conrad com um precursor americano - Mark Twain para Hemingway, Henry James para Fitzgerald, Herman Melville para Faulkner. A mesma astúcia, ou algo parecido com ela, surge na fusão de Whitman e Tennyson que T. S. Eliot leva a cabo, assim como na mistura que Ezra Pound faz de Whitman e Browning, e ainda novamente no desvio que Hart Crane realiza em relação a Eliot através de uma outra viragem em direcção a Whitman. Os escritores fortes não escolhem os seus precursores principais. São, em vez disso, escolhidos por eles, mas possuem o engenho de transformar os antecessores em compostos e, portanto, em seres em parte imaginários.

Neste livro, não estou directamente interessado nas relações intertextuais entre os vinte e seis escritores examinados. O meu objectivo consiste em considerá-los como representativos do Cânone Ocidental no seu todo, mas é inquestionável que o meu interesse pelos problemas da influência surge em quase toda a parte, por vezes mesmo talvez sem disso me aperceber completamente. A literatura forte, necessariamente agonística, quer ela queira quer não, é impossível de ser separada das suas ansiedades acerca das obras que têm prioridade e autoridade em relação a ela. Embora a maior parte dos críticos resista a compreender os processos de influência literária, ou tente idealizar esses processos como sendo totalmente generosos e amistosos, as verdades nuas e cruas da competição e da contaminação fortalecem-se cada vez mais à medida que a história canónica se expande no tempo. Por maior que seja a sua impaciência de abordar

directamente questões sociais, um poema, uma peça ou um romance são necessariamente forçados a aparecer através de obras precursoras. A contingência domina a literatura, tal como domina qualquer empreendimento cognitivo. A contingência constituída pelo cânone literário ocidental é primeiramente manifestada como a ansiedade da influência que forma e malforma toda a nova escrita que aspira à permanência. A literatura não é unicamente linguagem. Ela é também a vontade de figuração, o motivo para a metáfora que Nietzsche uma vez definiu como o desejo de ser diferente, o desejo de estar noutro lugar. Isto em

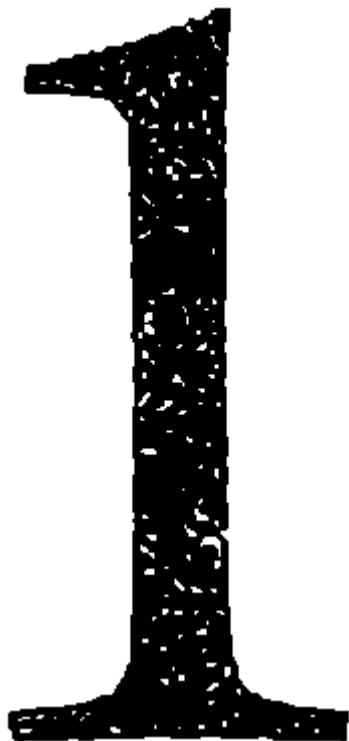
25

parte significa ser diferente de si mesmo, mas primeiro que tudo significa, julgo eu, ser diferente das metáforas e imagens das obras contingentes que constituem o património herdado por cada um: o desejo de escrever de maneira grandiosa é o desejo de estar noutro lugar, num tempo e num lugar exclusivos de cada um, numa originalidade que se deve combinar com a herança, com a ansiedade da influência.

PRIMEIRA PARTE

Acerca do Cânone

•



Uma Elegia em louvor do Cânone

CÂNONE significava originalmente a escolha de livros nas nossas instituições de ensino e, apesar da recente política de multiculturalismo, a verdadeira questão do Cânone subsiste: neste ponto tardio da história, que deve ler o indivíduo que ainda pretende ler? Os setenta anos bíblicos já não chegam para ler mais do que uma selecção dos grandes escritores pertencentes ao que se pode chamar de tradição ocidental, para já não falar de todas as tradições do mundo. Quem lê tem de escolher, pois não há literalmente tempo que chegue para ler tudo, mesmo que se não faça mais nada a não ser ler. A grandiloquente tirada de Mallarmé - «a carne é triste, ai, e eu li todos os livros»

- transformou-se numa hipérbole. A sobrepopulação, a repleção malthusiana, fornece o contexto autêntico para ansiedades canónicas. Nestes nossos dias não passa um só momento que não surjam novas investidas dos roedores académicos¹ proclamando as responsabilidades políticas do crítico, mas toda esta moralização acabará por amainar. Cada instituição de ensino virá a ter o seu departamento de estudos culturais, que é um touro a não estocar, e

uma estética subterrânea irá prosperar, restabelecendo alguma coisa do romantismo da leitura.

W. H. Auden observou uma vez que a recensão de livros maus faz mal ao carácter. Como todos os moralistas dotados, Auden idealizou apesar dele próprio, e devia ter sobrevivido até estes nossos dias em que os novos co-

«Roedores académicos» [academic lemmings off the clijfs]. Veja-se a nota da p. 16.

30

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

missários passam a vida a dizer-nos que a leitura de livros bons é mau para o carácter - o que se calhar até é verdade. Ler os melhores dos melhores autores

- digamos, Homero, Dante, Shakespeare, Tolstoi - não fará de nós melhores cidadãos. A arte é perfeitamente inútil, como disse o sublime Oscar Wilde, que tinha razão em tudo. Wilde também nos disse que toda a má poesia é sincera. Se eu pudesse, mandava gravar estas palavras na porta principal de todas as universidades, de maneira a que cada estudante pudesse reflectir sobre o esplendor do discernimento que elas contêm.

O poema, da autoria de Maya Angelou, lido pelo presidente Clinton no seu discurso de tomada de posse, foi louvado num editorial do The New York Times como sendo uma obra com uma magnitude whitmaniana, e a sua sinceridade é seguramente arrebatadora. Aquele poema junta-se a todos os outros conseguimentos instantaneamente canónicos que inundam as nossas academias. A triste verdade é que não há remédio. Podemos resistir até um certo ponto, mas depois desse ponto até mesmo as nossas próprias universidades se sentiriam obrigadas a nos acusar de racistas e sexistas. Recordo-me que um de nós declarou, sem dúvida com ironia, a um entrevistador do The New York Times que «somos todos críticos feministas». Esta é a retórica ajustada a um país ocupado, uma retórica que não acredita na libertação por parte da libertação. Talvez as instituições de ensino anseiem por seguir o conselho do príncipe em O Leopardo de Lampedusa, o qual aconselhava os seus pares a fazer o seguinte: «É preciso que alguma coisa mude para que tudo fique-na mesma.»

Infelizmente, nada ficará na mesma, pois a arte e a paixão de ler bem e em profundidade, que constituía a base do nosso empreendimento,

estava dependente de pessoas que haviam sido leitores fanáticos quando ainda eram crianças. Até mesmo os leitores devotos e solitários estão hoje em dia sitiados, porque não têm a certeza de que as gerações mais novas irão preferir Shakespeare e Dante a todos os outros escritores. As sombras avançam na nossa terra em pôr do Sol, e aproximamo-nos do segundo milénio à espera de mais sombras.

Eu não lamento estas coisas, pois a estética é, na minha perspectiva, mais uma questão individual que societal. De qualquer modo, não existem culpados, se bem que alguns de nós preferissem não ouvir dizer que nos falta a visão livre, generosa e aberta daqueles que vêm depois de nós. A crítica literária é uma arte antiga. O seu inventor, segundo Bruno Snell, foi Aristófanes, e eu inclino-me a concordar com a afirmação de Heinrich Heine de que «Deus existe, e o seu nome é Aristófanes». A crítica cultural é uma outra soturna ciência social, mas a crítica literária, considerada como uma arte, foi e será sempre um fenómeno elitista. Foi um erro acreditar que a crítica literária se podia tornar um suporte da educação democrática ou do progresso societal.

Numa altura em que os nossos vários departamentos de literatura encolhem até à dimensão do nosso actual Departamento de Clássicas; cedendo as suas

A C E R C A D O C Â N O N E

31

funções mais grosseiras às legiões dos Estudos Culturais, talvez seja possível que voltemos ao estudo do inescapável, a Shakespeare e aos seus poucos pares que, afinal de contas, nos inventaram a todos.

Se encararmos o Cânone como a relação de um leitor e de um escritor individuais com aquilo que foi preservado de entre tudo o que foi escrito, esquecendo a ideia de cânone como uma lista de livros de estudo obrigatório, então o Cânone dá-se a ver como sendo idêntico à literária Arte da Memória e não ao sentido religioso de cânone. A memória é sempre uma arte, mesmo quando trabalha involuntariamente. Emerson opôs o partido da Memória ao da Esperança, mas isso aconteceu numa América muito diferente. Hoje em dia, o partido da Memória é o partido da Esperança, embora a esperança seja reduzida. Porém, tem sido sempre perigoso institucionalizar a esperança, e já não vivemos numa sociedade em que nos é permitido institucionalizar a memória. É preciso ensinar mais selectivamente, procurando encontrar os poucos que têm a

capacidade de se tornar leitores e escritores altamente individuais. Os outros, os que são induzidos a um currículo politizado, podem ser deixados à sorte desse mesmo currículo. O valor estético pode ser reconhecido ou experimentado na prática, mas não pode ser transmitido aos que são incapazes de captar as suas sensações e percepções. Por isso, é sempre uma tolice apresentar argumentos em sua defesa.

Aquilo em que estou mais interessado é na fuga do estético por parte de tantos colegas de profissão, alguns dos quais começaram exactamente pelo reconhecimento de que é necessário haver uma aptidão para a experiência do valor estético. Em Freud, a fuga é a metáfora do recalçamento, do esquecimento inconsciente mas com finalidade. A fuga protagonizada na minha profissão tem uma finalidade bastante clara: a de aliviar a culpa de se estar deslocado. Num contexto estético, o esquecimento é desastroso, na medida em que na crítica a cognição confia sempre na memória. Longino afirmaria que prazer é exactamente aquilo que os ressentidos esqueceram. Nietzsche ter-lhe-ia chamado dor, mas ambos os pensadores estariam a pensar numa mesma experiência lá bem nos píncaros. Aqueles que deles descem, à maneira de alguns roedores das frias regiões do Norte¹, entoam a litania de que a literatura é mais bem explicada como uma mistificação promovida pelas instituições burguesas.

Tudo isto reduz o estético ao ideológico ou, no melhor dos casos, à metafísica. Um poema não pode ser lido como poema, porque é primeiramente um documento social ou, rara mas possivelmente, uma tentativa de triunfo sobre a filosofia. Contra esta abordagem eu reclamo uma resistência tenaz cujo único objectivo é conservar a poesia de um modo tão íntegro e tão puro

«À maneira de alguns roedores das frias regiões do Norte » [lemmings off the cliffs]. Veja-se a nota da p. 16.

32

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

quanto possível. As nossas legiões que desertaram representam uma parte integrante daquela tradição que sempre esteve em fuga do estético: o moralismo platónico e a ciência social aristotélica. O ataque desencadeado contra a poesia, tanto a exila por ela ser destruidora do bem-estar social como lhe reconhece uma capacidade de sofrimento desde que ela assuma o trabalho de catarse social sob as bandeiras do

novo multiculturalismo. Sob as superfícies académicas do marxismo, do feminismo e do novo historicismo continua a desenrolar-se a antiga polémica do platonismo e a igualmente arcaica medicina social aristotélica. Julgo que nunca chegará ao fim o conflito entre estas linhagens e os apoiantes sempre sitiados do estético. Agora estamos a perder, e continuaremos sem dúvida a perder, o que é uma pena, porque muitos dos nossos melhores estudantes irão abandonar-nos, preferindo outras disciplinas e profissões - o que, aliás, já está a acontecer. Esse abandono é plenamente justificado, pois não conseguimos protegê-los da perda dos padrões intelectuais e estéticos de realização e valor que se deu na nossa profissão.

Tudo o que agora podemos fazer é dar alguma continuidade ao estético, e não nos rendermos à mentira de que aquilo a que nos opomos é à aventura e a novas interpretações.

É FAMOSA A DEFINIÇÃO que Freud deu da ansiedade como *Angst vor etwas*, ou expectativas ansiosas. Há sempre qualquer coisa em relação à qual estamos antecipadamente ansiosos, mais que não seja de expectativas que seremos chamados a satisfazer. Eras, presumivelmente a mais agradável das expectativas, traz as suas próprias ansiedades à consciência reflexiva.

É exactamente este o tema de Freud. Uma obra literária também desperta expectativas que precisa de satisfazer, caso contrário deixará de ser lida. As mais profundas ansiedades da literatura são literárias e, na minha perspectiva, elas definem o literário ao mesmo tempo que se tornam tudo excepto idênticas a ele. Um poema, um romance ou uma peça adquirem todas as desordens da humanidade, inclusive o medo da mortalidade, o qual se transmuda, na arte literária, na demanda de ser canónico, de ingressar na memória comum ou societal. Até mesmo Shakespeare, nos mais fortes dos seus sonetos, paira perto deste desejo ou impulso obsessivos. A retórica da imortalidade é também uma psicologia da sobrevivência e uma cosmologia.

De onde veio a ideia de conceber uma obra literária que o mundo não deixasse deliberadamente morrer? Essa ideia não foi associada às Escrituras pelos Hebreus, os quais falaram de escritos canónicos como sendo aqueles que manchavam as mãos que os tocassem, presumivelmente porque as mãos dos mortais não eram dignas de segurar os escritos sagrados. Para os cristãos, Jesus substituiu a Tora, e aquilo a que se deu mais importância foi à Ressurreição. Na história da escrita secular, em que data começaram os homens a falar de poemas ou de histórias como sendo imortais? O conceito

encontra-se em Petrarca, e é maravilhosamente desenvolvido por Shakespeare nos seus sonetos. O mesmo conceito é já um elemento latente no elogio que Dante faz da sua própria Divina Comédia. Não se pode afirmar que Dante secularizou a ideia, uma vez que ele subsumiu tudo e, num certo sentido, não secularizou nada. O seu poema era para ele profecia, tanto quanto Isaías era profecia, e talvez por isso se possa dizer que Dante inventou a nossa ideia moderna do canónico. Ernst Robert Curtius, o eminente medievalista, sublinha que Dante teve em conta unicamente duas viagens no Além (antes da sua, para ser mais verdadeiro) : a do Eneias de Virgílio, no Livro VI da sua épica, e a de São Paulo, tal como é narrada na 1^a Carta aos Coríntios (1 2,2). De Eneias surgiu Roma; de São Paulo surgiu o cristianismo gentílico; de Dante haveria de surgir, se ele tivesse vivido até aos oitenta e um anos, a realização da profecia esotérica escondida na Comédia, mas Dante morreu com cinquenta e seis anos.

Curtius, sempre desperto para a fortuna das metáforas canónicas, tem um excuro sobre «Poesia como Perpetuação» no qual traça a origem, na Ilíada, da eternidade da fama poética, e depois nas Odes (4.8, 28) de Horácio, nas quais nos é dito que são a eloquência e o favor das musas que fazem com que o herói jamais morra. Jakob Burckhardt, num capítulo (citado por Curtius) acerca da fama literária, observa que Dante, o poeta-filólogo do Renascimento italiano, possuía «a mais intensa consciência de que ele é um distribuidor de fama e mesmo de imortalidade», uma consciência que Curtius situa entre os poetas latinos de França a partir de 1 100. Mas num determinado ponto esta consciência estava ligada à ideia de uma canonicidade secular, de modo a que não fosse o herói celebrado, mas a própria celebração a ser saudada como imortal. O cânone secular, com a palavra a significar um catálogo de autores aprovados, não surge senão em meados do século XVIII durante o período literário da Sensibilidade, da Sentimentalidade e do Sublime. As Odes de William Collins traçam o cânone do Sublime nos precursores heróicos da Sensibilidade, desde os antigos gregos até Milton, e encontram-se entre os primeiros poemas em inglês a serem escritos para expor uma tradição secular de canonicidade.

O Cânone, uma palavra religiosa nas suas origens, tornou-se uma escolha entre textos em luta uns com os outros pela sobrevivência. Este facto mantém-se independentemente de se interpretar a escolha como resultado de grupos sociais dominantes, instituições de

educação, tradições de crítica ou, como eu acho, como tendo sido feita por autores que chegaram depois, e que se sentem eles próprios escolhidos por determinadas figuras ancestrais.

Alguns partidários recentes daquilo que é considerado pelos próprios como sendo radicalismo académico vão ao ponto de sugerir que as obras entram no cânone graças a bem-sucedidas campanhas publicitárias e de propaganda. Os companheiros destes cépticos vão por vezes mais longe e põem mesmo em

34

O C Â N O N E O C I D E N T A L

causa Shakespeare, cuja eminência é para eles qualquer coisa semelhante a uma imposição. Se se venera o deus compósito do processo histórico, então está-se condenado a ter de negar a Shakespeare a sua palpável supremacia estética, a qual constitui a originalidade realmente escandalosa das suas peças.

Originalidade torna-se um equivalente literário de termos como iniciativa individual, autoconfiança, competição, os quais não alegram os corações de feministas, afrocentristas, marxistas, novos historicistas de inspiração foucaultiana, ou desconstrutores - enfim, de todos aqueles que eu classifiquei como membros da Escola do Ressentimento.

Alastair Fowler, em *Kinds of Literature* [«Tipos de Literatura» J (1982), apresenta-nos uma esclarecedora teoria da formação do Cânone. Num capítulo acerca de < < Hierarquias dos Géneros e Cânones da Literatura», Fowler observa que «as mudanças no gosto literário podem ser muitas vezes relacionadas com a reavaliação de géneros representados pelas obras canónicas». Em cada época, alguns géneros são vistos como sendo mais canónicos do que outros. Nas primeiras décadas do nosso século, o romance em prosa americano foi exaltado como género, o que ajudou a estabelecer Faulkner, Hemingway e Fitzgerald como os nossos escritores dominantes do século xx no âmbito da prosa de ficção, dignos sucessores de Hawthorne, Melville, Mark Twain, e da faceta de Henry James que triunfou em *A Taça Dourada* (*The Golden Bowl*) e *As Asas da Pomba*. O efeito desta exaltação do romance1 sobre o romance

«realista» pode ser visto no facto de que narrativas visionárias como *Na Minha Morte* de Faulkner, *Miss Corações-Solitários* de Nathanael West, e *O Leilão do Lote 49* de Thomas Pynchon, tiveram muito

melhor aceitação crítica do que Irmã Carrie e Uma Tragédia Americana de Theodore Dreiser. Agora começou uma nova revisão de géneros com a ascensão do romance jornalístico, como, por exemplo, A Sangue-Frio de Truman Capote, O Canto do Carrasco, de Norman Mailer, e A Fogueira das Vaidades de Tom Wolfe; Uma Tragédia Americana recuperou muito do seu brilho na atmosfera destas obras 2•

A palavra inglesa *romance*, que aqui mantenho, surge por oposição a *novel*, e remete para uma divisão genológica que não encontra correspondência no léxico literário português. Para mais esclarecimentos veja-se a nota da p. 142.

Há neste parágrafo uma concentração de títulos que aconselha a reuni-los em nota para dizer que na tradução de alguns deles sigo as seguintes versões portuguesas: Na Minha Morte [As I Lay Dying]

de William Faulkner (tradução de Alfredo Margarida, Livros do Brasil, Lisboa, s/ d); Miss Corações

-Solitários [Miss Lonelyhearts J de Nathanael West (tradução de Maria Teresa Alves, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1985); O Leilão do Lote 49 [The Crying of Lot 49 J de Thomas Pynchon (tradução de Manuela Garcia Marques, Editorial Fragmentos, Lisboa, 1987); A Sangue-Frio [In Cold Blood] de Truman Capote (tradução de Maria Isabel Braga, Círculo de Leitores, Lisboa, 1973); O Canto do Carrasco [The Executioner's Song] de Norman Mailer (tradução de Bernardette Pinto Leite, Publica

ções Europa-América, Mem Martins, 1989); A Fogueira das Vaidades [The Bonfire of the Vanities] de Tom Wolfe (tradução de Ana Luísa Faria, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1992).

A C E R C A D O C Ã N O N E

35

O romance histórico parece ter sido constantemente desvalorizado.

Gore Vidal disseme uma vez, com uma amarga eloquência, que fora a sua publicamente assumida orientação sexual que lhe negara o estatuto canónico. O que parece mais provável é que, com excepção da sublimemente extravagante Myra Breckenridge, as melhores ficções

de Vidal são notáveis romances históricos - Lincoln, Burtj e vários outros - que este subgénero não virá nunca a ser canonizado. Isto ajuda a compreender o destino sombrio da obra exuberantemente inventiva de Norman Mailer, Noites Antigas¹, uma anatomia maravilhosa de sodomias diversas, a qual não conseguiu sobreviver à sua localização no antigo Egipto de O Livro dos Mortos. A escrita da história e a ficção narrativa separaram-se uma da outra, e as nossas sensibilidades já não parecem ser capazes de as harmonizar.

FOWLER VAI bastante longe na explicação que dá para o facto de todos os géneros literários não se encontrarem sempre à disposição de qualquer tempo:

temos de admitir o facto de que a gama completa de géneros n u nca está igualmente, para já não dizer total mente, dispon ível em todos os períodos.

Cada época possui um reportório relativamente peq ueno de géneros a que os seus leitores e críticos podem responder com entusiasmo, e o reportório que se encontra facil mente à disposição dos seus escritores é ainda mais peq ueno: o cânone contemporâ neo é fixado para todos excepto para os escritores maiores, ou mais fortes ou mais arcanos. Cada época faz novas rasuras no reportório. Num sentido fraco, talvez todos os géneros exista m em todas as épocas sombriamente incorporados em excepções bizarras e fora do vulgar ...

Mas o reportório de géneros activos sem pre foi peq ueno e sujeito a rasuras e adições proporcional mente sign ificativas ... alguns críticos fora m levados a pensa r o sistema genérico quase seg u ndo u m modelo hidrostática - como se a sua su bstâ ncia total permanecesse constante mas sujeita a red istri buições.

Mas não há q ualq uer base firme para uma especulação desse ti po. Fa ría mos melhor se encarássemos os movimentos de géneros simplesmente em termos de escolha estética.

Eu próprio gostaria de defender, em parte seguindo Fowler, que a escolha estética sempre guiou todos os aspectos seculares da formação do Cânone, mas essa é uma tese difícil de sustentar numa altura em que a defesa do Cânone Literário, tal é o assalto contra ele, se tornou tão fortemente politizada.

As defesas ideológicas do Cânone Ocidental são tão prejudiciais em relação Noites Antigas [Ancient Evenings J de Norman Mailer. Sigo o título da versão portuguesa da autoria de Teixeira de Aguiar

O C Â N O N E O C I D E N T A L

aos valores estéticos como o são as investidas dos atacantes que procuram destruir o Cânone ou, tal como eles proclamam, «abri-lo». Nada é mais essencial ao Cânone Ocidental que os seus princípios de selectividade, que são elitistas unicamente na medida em que se fundam em rigorosos critérios artísticos. Aqueles que se opõem ao Cânone insistem em que há sempre uma ideologia envolvida na formação do Cânone. Na verdade, vão mesmo mais longe e falam da ideologia da formação do Cânone, sugerindo que fazer um cânone (ou perpetuá-lo) é um acto ideológico em si mesmo.

O herói destes anticanonizadores é Antonio Gramsci, que, nos seus Cadernos do Cárcere, nega que o intelectual se possa libertar do grupo social dominante se contar unicamente com as «qualificações especiais» que ele partilha com os seus colegas de ofício (tais como outros críticos literários) :

«Dado que estas diversas categorias de intelectuais tradicionais se sentiam como o seu verdadeiro espírito de corpo, a historicidade da sua qualificação histórica manteve-se ininterrupta, colocando-se por si mesma na posição autónoma e independente do grupo social dominante¹.»

Enquanto crítico literário incluído naquilo que considero agora como o que de pior alguma vez surgiu para a crítica literária, não acho que a censura de Gramsci seja relevante. O «espírito de corpo» do profissionalismo, curiosamente tão caro a muitos sacerdotes dos anticanonizadores, não tem para mim qualquer interesse e, se fosse caso disso, repudiaria qualquer «continuidade histórica ininterrupta» com o mundo académico ocidental. Eu desejo e afirmo uma continuidade com uma mão-cheia de críticos de antes deste século, e com uma outra mão-cheia das três últimas gerações. Quanto à «qualificação especial», a minha própria, ela é, contra Gramsci, puramente pessoal. Mesmo se «O grupo social dominante» viesse a ser identificado com a Corporação de Yale, ou com os administradores da Universidade de Nova Iorque, ou com as universidades americanas em geral, não consigo vislumbrar uma ligação interna entre qualquer grupo social e os modos específicos em que gastei a minha vida a ler, a recordar, a julgar e a interpretar aquilo a que noutros tempos chamámos «literatura imaginativa». Se quisermos descobrir críticos ao

serviço de uma ideologia social, basta observar com atenção aqueles que pretendem desmistificar ou abrir o Cânone, ou os seus adversários que caíram na armadilha de se transformarem naquilo para que olharam. Mas nenhum destes grupos é verdadeiramente literário.

Fugir de ou reprimir o estético é endémico nas instituições do que ainda passa por ser o nosso ensino superior. Shakespeare, cuja supremacia estética tem sido confirmada pelo julgamento universal de quatro séculos, é agora «historicizado» numa redução pragmática exactamente porque o seu Na tradução desta passagem sigo a versão de Serafim Ferreira da obra de Antonio Gramsci A Forma

ção dos Intelectuais (Editorial Fronteira, Amadora, 1 976).

A C E R C A D O C Â N O N E

37

inquietante poder estético constitui um escândalo para qualquer ideólogo.

O princípio cardinal da actual Escola do Ressentimento pode ser colocado com uma clareza exemplar: aquilo que é chamado de valor estético emana da luta de classes. O princípio é tão amplo que não pode ser refutado completamente. Pessoalmente, mantenho-me firme no facto de que o eu individual é o único método e o modelo global para apreender o valor estético. Mas «O

eu individual», devo infelizmente reconhê-lo, só pode ser definido contra a sociedade, e parte da sua luta agonística [agon J 1 com aquilo que é comum partilha inevitavelmente do conflito entre classes sociais e económicas. Sendo eu próprio filho de um trabalhador têxtil, foi-me concedido tempo infinito para ler e meditar sobre a minha leitura. A instituição que me auxiliou, a Universidade de Yale, faz inelutavelmente parte de um establishment americano, e a minha auxiliada meditação acerca da literatura é por isso vulnerável às mais tradicionais análises marxistas do interesse de classe. Todas as minhas arrebatadas proclamações do valor estético do ego isolado são necessariamente qualificadas pela lembrança de que o ócio para meditar tem de ser comprado à comunidade.

Nenhum crítico, nem mesmo este que aqui escreve, é um Próspero hermético a fazer magia branca numa ilha encantada. A crítica, tal como a poesia, é (no sentido hermético) uma espécie de roubo de

coisas comuns. E se nos tempos da minha juventude a classe no poder nos poupava ao papel de sacerdotes do estético, ela sem dúvida tinha o seu interesse próprio num tal sacerdócio. No entanto, admitir isto é admitir pouca coisa. A liberdade para apreender o valor estético pode surgir do conflito de classes, mas o valor não é exactamente igual à liberdade, mesmo que não consiga ser alcançado fora daquela apreensão. Por definição, o valor estético é engendrado por uma interacção entre artistas, um processo de influência que é sempre uma interpretação. A liberdade de se ser artista, ou crítico, surge necessariamente a partir do conflito social. Mas a fonte ou a origem da liberdade da apreensão sensorial, não sendo irrelevante para o valor estético, não é, contudo, exactamente igual a ele. Há sempre um sentimento de culpa numa individualidade realizada; é uma versão da culpa de se ser um sobrevivente, a qual não é geradora de valor estético.

Não pode haver valor estético sem uma qualquer resposta à pergunta tripla da luta agonística [agon] - mais do que, menos do que, igual a? Aquela pergunta está conotada com a linguagem figurativa do Económico, mas a resposta deve estar liberta do Princípio Económico de Freud. Não pode haver um poema em si mesmo e, no entanto, há qualquer coisa irreduzível que subsiste no estético. O valor, que no seu todo não pode ser reduzido à sua expressão mais simples, forma-se a si próprio através do processo de influência

«Luta agonística» [agon]. Veja-se a nota da p. 18.

■

38

O C Â N O N E O C I D E N T A L

poética. Uma tal influência contém componentes psicológicos, espirituais e sociais, mas o seu elemento principal é estético. Um historicista de tipo marxista ou foucaultiano pode insistir continuamente que a produção do estético é uma questão de forças históricas, mas a produção não é, em si mesma, aquilo que está aqui em causa. Apraz-me concordar com o lema do Dr. Johnson de que, «com excepção dos idiotas, nenhum homem escreveu alguma vez a não ser por dinheiro», mas a inegável economia da literatura, desde Píndaro até hoje, não determina as questões de supremacia estética. E tanto os abridores do Cânone como os tradicionalistas não divergem muito quanto ao lugar onde se encontra a supremacia: em Shakespeare. Shakespeare é o cânone secular, ou até mesmo a

escritura secular. Quer se trate de precursores quer de legatários, todos são definidos por ele, e só por ele, para fins canônicos.

É este o dilema com que se confrontam os partidários do ressentimento: ou têm de negar a eminência incomparável de Shakespeare (uma tarefa penosa e difícil) 1 ou têm de mostrar porquê e como é que a história e a luta de classes produziram exactamente aqueles aspectos das suas peças que deram origem à centralidade que ele ocupa no Cânone Ocidental.

Os partidários do ressentimento deparam com a dificuldade intransponível que se encontra na força mais idiossincrática de Shakespeare: ele está sempre mais à frente de nós, conceptual e imagisticamente, quem quer que sejamos e onde quer que estejamos. Ele torna-nos anacrónicos, porque ele contém-nos; não podemos subsumi-lo. Não podemos iluminá-lo com uma nova doutrina, quer ela seja o marxismo, o freudismo ou o cepticismo linguístico de Paul de Man. Em vez disso, é ele que iluminará a doutrina, não por prefiguração, mas como que por pós-figuração: tudo o que há de mais importante em Freud já está em Shakespeare, e além disso com uma crítica convincente a Freud. O mapa freudiano da mente pertence a Shakespeare; Freud dá a impressão de que só teve de o escrever em prosa. Ou, para variar, uma leitura shakespeariana de Freud ilumina e esmaga o texto de Freud, enquanto uma leitura freudiana de Shakespeare reduz Shakespeare à sua expressão mais simples, ou fá-lo-ia se conseguíssemos aguentar uma redução conducente a perdas absurdas. Coriolano é de longe uma leitura mais poderosa d' O 18 de Brumário de Louis Bonaparte de Karl Marx, do que qualquer leitura marxista de Coriolano poderia alguma vez aspirar a ser.

A eminência de Shakespeare é, estou certo, o rochedo contra o qual irá por fim naufragar a Escola do Ressentimento. Como é que eles podem ter as coisas de duas maneiras? Se é arbitrário que Shakespeare centre o Cânone, então precisam de mostrar porque é que a classe social dominante o seleccionou em vez de, digamos, Ben Jonson, para o desempenho desse papel arbitrário. Ou então, se foi a história e não os círculos dominantes que exaltaram Shakespeare, o que é que havia em Shakespeare que tanto fascinou o grande Demiurgo, isto é, a economia e a história social? É evidente que este tipo de

A C E R C A D O C Â N O N E

discussão começa a atingir as raias do fantástico. É muito mais simples

admitir que existe uma diferença qualitativa, uma diferença em espécie, entre Shakespeare e qualquer outro escritor, até mesmo Chaucer, Tolstoi, ou quem quer que seja. A originalidade é o grande escândalo com que o ressentimento não pode pactuar, e Shakespeare mantém-se o escritor mais original que alguma vez havemos de conhecer.

TODAA ORIGINALIDADE literária forte se torna canónica. Há alguns anos atrás, numa noite de chuva em New Haven, sentei-me para reler, mais uma vez, o Paraíso Perdido de John Milton. Tinha de escrever uma palestra sobre Milton como parte de um ciclo de palestras que ia proferir na Universidade de Harvard, mas eu queria começar tudo de novo em relação ao poema: lê-lo como se nunca o tivesse lido antes, e mesmo como se ninguém o tivesse lido antes de mim. Fazê-lo significava afastar da minha cabeça toda uma biblioteca de estudos críticos acerca de Milton, o que era virtualmente impossível. Mesmo assim tentei, porque queria ter a experiência de ler o Paraíso Perdido tal como o havia lido pela primeira vez, há quarenta e tal anos. E enquanto lia, até adormecer a meio da noite, a familiaridade inicial do poema começou a desaparecer. Continuou a desaparecer nos dias que se seguiram à medida que me aproximava do fim, e fiquei curiosamente chocado, um pouco alheado e, no entanto, terrivelmente absorto. Que estava eu a ler?

Se bem que o poema seja uma épica bíblica, em forma clássica, a impressão especial que ele me deu foi aquela que eu geralmente atribuo à fantasia literária ou à ficção científica, e não à épica heróica. A sobrenaturalidade foi o seu efeito irresistível. Fiquei aturdido por duas sensações aparentadas mas diferentes: o poder competitivo e triunfante do autor, maravilhosamente exibido numa luta (tanto implícita como explícita) contra qualquer outro autor e texto (incluindo a Bíblia), e também o estranhamento, por vezes assustador, daquilo que estava a ser apresentado. Só depois de ter chegado ao fim me veio à memória (conscientemente, pelo menos) o intenso livro de William Empson intitulado *Milton's God* [«Deus de Milton»], no qual Empson observava que o Paraíso Perdido de Milton lhe parecia tão barbaramente esplêndido como certas esculturas africanas primitivas. Empson deitava as culpas da barbárie miltoniana sobre o cristianismo, cuja doutrina Empson detestava. Embora tivesse sido politicamente um marxista, e simpatizante fervoroso dos comunistas chineses, Empson não foi, de modo algum, um precursor da Escola do Ressentimento. Historicizou à vontade e com uma capacidade notável, mostrou permanentemente uma consciência do conflito entre classes sociais, mas não foi tentado a reduzir o Paraíso Perdido a um jogo entre forças económicas. Empson sempre se preocupou principalmente

com o estético, que é aquilo com que o crítico literário mais apropriadamente se deve envolver, e conduziu um combate que nunca o levou a transferir a sua aversão

40

O CÃNONE OCIDENTAL

moral pelo cristianismo (e pelo Deus de Milton) para um julgamento estético contra o poema. O elemento bárbaro impressionou-me, tal como havia impressionado Empson, mas o trunfalismo agonística interessou-me mais.

SEGUNDO CREIO, há somente algumas poucas obras que se afiguram ser mais essenciais para o Cânone Ocidental do que o Paraíso Perdido as tra

-

gédias maiores de Shakespeare, Os Contos de Cantuária de Chaucer, A Divina Comédia de Dante, a Tora, os Evangelhos, o Dom Quixote de Cervantes, os poemas épicos de Homero. Com excepção talvez do poema de Dante, nenhuma daquelas obras aparece tão fortificada para a batalha como a misteriosa obra de Milton. Sem dúvida que Shakespeare foi objecto de provocações por parte de dramaturgos rivais, enquanto Chaucer, com alguma graça, citou autoridades fictivas e escondeu as suas obrigações autênticas para com Dante e Boccaccio. A Bíblia hebraica e o Novo Testamento grego foram revistos (até chegarem à forma que têm hoje) por redactores que podem ter privado muito pouco com os autores originais, para quem estavam a actuar como uma espécie de antologiadore. Cervantes, com uma alegria inultrapassável, parodiou até à morte os seus precursores cavalleirescos. Quanto aos textos dos precursores de Homero, não os possuímos.

De entre os maiores escritores ocidentais, Milton e Dante são os mais briguentos. De uma maneira ou de outra, os estudiosos conseguem eludir a ferocidade de ambos os poetas, e até lhes concedem a honra de serem pias. Por exemplo, C. S. Lewis conseguiu descobrir o seu próprio «mero cristianismo» no Paraíso Perdido, e John Freccero acha que Dante é um fiel agostiniano, satisfeito em emular as Confissões no seu «romance do eu».

Dante, como só agora começo a ver, corrige criadoramente Virgílio (entre muitos outros), e de um modo tão profundo quanto aquele com que Milton corrigiu absolutamente toda a gente antes dele (inclusive

Dante) através da sua criação. Mas quer o escritor seja brincalhão na luta, como Chaucer e Cervantes e Shakespeare, quer seja agressivo, como Dante e Milton, a contenda está sempre presente. É esta a quantidade de crítica marxista que me parece ter valor: na escrita forte há sempre conflito, ambivalência, contradição entre tema e estrutura. Onde me afasto dos marxistas é no que diz respeito às origens do conflito. Desde Píndaro até aos nossos dias, o escritor que batalha pela canonicidade pode lutar em nome de uma classe social, como Píndaro fez pelos aristocratas, mas, primeiro que tudo, todo o escritor ambicioso existe abertamente para si mesmo e só para si mesmo, e trai ou descursa com frequência a sua classe a fim de fazer avançar os seus próprios interesses, os quais se centram inteiramente na individuação. Tanto Dante como Milton sacrificaram muita coisa por aquilo que acreditavam ser um rumo político espiritualmente exuberante e justificado, mas nenhum deles estaria disposto a sacrificar o seu maior poema por uma causa,

A C E R C A D O C Ã N O N E

41

qualquer que ela fosse. A via que ambos encontraram para harmonizar tudo isto foi identificar a causa com o poema, em vez de o poema com a causa.

Ao fazê-lo, estabeleceram um precedente que não é hoje muito seguido pela turba académica que procura relacionar o estudo da literatura com a busca de mudança social. Os modernos seguidores americanos deste aspecto de Dante e de Milton encontram-se onde seria previsível encontrá-los, isto é, nos nossos poetas mais fortes desde Whitman e Dickinson: os socialmente reaccionários Wallace Stevens e Robert Frost.

Aqueles que fazem trabalho canónico encaram invariavelmente os seus escritos como sendo formas mais amplas do que qualquer programa social, por muito exemplar que este possa ser. Trata-se de contenção, e a grande literatura insistirá sempre na sua auto-suficiência perante as causas mais nobres: feminismo, culturismo afro-americano e todas as outras empresas politicamente correctas do momento em que vivemos. A coisa contida varia; por definição, o poema forte recusa ser contido, mesmo pelo Deus de Milton ou de Dante. O Dr. Samuel Johnson, o mais arguto de todos os críticos literários, inferia justamente que a poesia devota era impossível quando comparada com a devoção poética: «O bem e o mal da Eternidade são demasiado ponderosos para as asas do engenho

poético.» «Ponderosos» é uma metáfora para «incontíveis», que é outra metáfora. Os nossos abridores contemporâneos do Cânone depreciam a religião abertamente declarada, mas vão à procura de versos devotos (e de crítica devota), mesmo se o objecto de devoção se alterou no sentido do progresso das mulheres, ou dos negros, ou daquele mais desconhecido de todos os deuses desconhecidos: a luta de classes nos Estados Unidos. Tudo depende dos valores que se defende, mas acho muito esquisito que os marxistas sejam perspicazes na descoberta da competição em toda a parte e, no entanto, não consigam ver que ela é intrínseca às artes mais nobres. Há aqui uma estranha mistura de sobreidealização e de subavaliação da literatura imaginativa, a qual nunca abandonou os seus próprios intentos egoístas.

O Paraíso Perdido tornou-se canónico no século a seguir ao de Milton, antes de o cânone secular ter sido estabelecido. A resposta à pergunta «Quem canonizou Milton?» é a seguinte: em primeiro lugar, o próprio John Milton e, quase em primeiro lugar, outros poetas fortes, desde o seu amigo Andrew Marvell até John Dryden, e daí para diante até quase todos os poetas cruciais do século XVIII e do período romântico: Pope, Thomson, Cowper, Collins, Blake, Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley, Keats. Com certeza que os críticos, o Dr. Johnson e Hazlitt, contribuíram para a canonização; mas Milton -

tal como Chaucer, Spenser e Shakespeare antes dele, e tal como Wordsworth depois dele - esmagou simplesmente a tradição e subsumiu-a. É esse o teste mais forte da canonicidade. Só alguns poucos conseguiram esmagar e subsumir a tradição, e talvez já nenhum outro o consiga fazer agora. Por isso, a

42

O C Â N O N E O C I D E N T A L

questão hoje é a seguinte: será que algum escritor consegue obrigar a tradição a encontrar um lugar para si, acotovelando-a de dentro, digamos assim, em vez de fora, tal como os multiculturalistas pretendem fazer?

O movimento de dentro da tradição não pode ser ideológico ou colocar

-se a si próprio ao serviço de quaisquer fins sociais, por mais moralmente admiráveis que eles possam ser. Só se irrompe no cânone graças à força estética, que é essencialmente constituída por um amálgama: domínio da linguagem figurativa, originalidade, poder

cognitivo, saber, exuberância de dicção. A injustiça final da injustiça histórica é que ela não dota necessariamente as suas vítimas com alguma coisa que não seja um sentimento da sua vitimização.

Seja o que for que se considere ser o Cânone Ocidental, ele não é com certeza um programa de salvação social.

A MANEIRA MAIS IDIOTA de defender o Cânone Ocidental é insistir na ideia de que ele encarna as sete virtudes mortalmente morais que constituem a nossa pretensa ordem de valores normativos e princípios democráticos. Isto é manifestamente falso. A *Ilíada* mostra a incomparável glória da vitória pelas armas, enquanto Dante rejubila com os tormentos eternos a que submete os seus inimigos. A versão pessoal de Tolstoi acerca do cristianismo põe de parte quase tudo aquilo que todos nós preservamos, e Dostoiévski prega o anti-semitismo, o obscurantismo e a fatalidade da servidão humana. Os princípios políticos de Shakespeare, tanto quanto podemos afirmá-lo, não parecem ser muito diferentes dos do seu *Coriolano*, e as ideias de Milton sobre a liberdade de expressão e a liberdade de imprensa não excluem a imposição de todas as formas de condicionalismos sociais.

Spenser exulta com o massacre dos rebeldes irlandeses, enquanto a egomania de Wordsworth exalta a sua própria mente poética sobre qualquer outra fonte de esplendor.

Os maiores escritores do Ocidente subvertem todos os valores, tanto nossos como deles. Os estudiosos que nos exortam a encontrar em Platão, ou em Isaías, a origem da nossa moralidade e dos nossos princípios políticos estão desfasados da realidade social em que vivemos. Acredito muito convictamente que se formos ler o Cânone Ocidental para formar os nossos valores sociais, políticos ou pessoais, transformar-nos-emos em monstros de egoísmo e de exploração. Ler ao serviço de qualquer ideologia não é, em minha opinião, ler. A recepção do poder estético torna-nos capazes de aprender a falar com nós mesmos e a nos suportarmos a nós mesmos. O uso autêntico que devemos fazer de Shakespeare ou de Cervantes, de Homero ou de Dante, de Chaucer ou de Rabelais, é aquele que nos leva a expandir o eu mais interior de cada um. Ler o Cânone em profundidade não fará de alguém uma pessoa melhor ou pior, um cidadão mais útil ou mais nocivo. O diálogo que a mente mantém consigo mesma não é essencialmente uma realidade social.

A C E R C A D O C Ã N O N E

Tudo aquilo que o Cânone Ocidental pode trazer a alguém é a própria solidão desse alguém, aquela solidão cuja forma final é o confronto de cada um com a sua própria mortalidade.

NÓS POSSUÍMOS o Cânone porque somos mortais, e também porque chegámos razoavelmente tarde. Há apenas algum tempo, e o tempo tem de chegar ao fim, embora agora haja mais para ler do que houve alguma vez antes de nós. Da Javeísta e Homero até Freud, Kafka e Beckett vai uma jornada de quase três milénios. Uma vez que essa viagem passa por refúgios tão infinitos quanto Dante, Chaucer, Montaigne, Shakespeare e Tolstoi, todos eles amplas recompensas de uma vida inteira de releituras, encontramos-nos perante o dilema prático de ter de excluir alguma coisa mais de cada vez que lemos ou releemos extensamente. Continua terrivelmente válido um antigo teste para encontrar o canónico: se a obra não pede releitura, então ela não possui os requisitos necessários. A analogia inevitável que surge é com o erótico : se se é Don Giovanni e Leporello guarda a lista, então um fugaz encontro é suficiente.

Contra certos parisienses, o texto existe não para dar prazer, mas, sim, para dar o grande desprazer ou um prazer mais difícil do que aquele que um texto menor poderia dar. Não estou preparado para contrariar os admiradores de Meridian de Alice Walker, um romance que me vi obrigado a ler duas vezes, e em que a segunda leitura foi uma das minhas mais notáveis experiências literárias.

Aquele romance gerou uma epifania na qual eu vi claramente o novel princípio que está implícito nos slôganes daqueles que proclamam a abertura do Cânone.

O teste correcto para a nova canonicidade é simples, claro e maravilhosamente conducente à mudança social: a obra não pode nem deve ser relida, pois o seu contributo para o progresso societal encontra-se na generosidade com que ela se oferece a uma rápida digestão e expulsão. De Píndaro a Yeats, passando por Holderlin, as maiores odes de canonização do eu sempre proclamaram a sua imortalidade agonística. A ode socialmente aceitável do futuro irá sem dúvida privar-nos de tais pretensões, dedicando-se em alternativa à humildade característica de uma irmandade repartida, à nova sublimidade da costura de mantas de retalhos, que é actualmente o tropa preferido da crítica feminista.

No entanto, temos de escolher. Como há apenas algum tempo, devemos reler Elizabeth Bishop ou Adrienne Rich? Devo ir de novo com Marcel Proust em busca do tempo perdido, ou devo planear mais

uma outra releitura de Alice Walker e da sua buliçosa denúncia de todos os homens, negros e brancos?

Os meus antigos alunos, muitos deles agora estrelas da Escola do Ressentimento, declaram que ensinam altruísmo social, o qual começa pela aprendizagem de como se deve ler altruistamente. O autor não tem eu, a personagem literária não tem eu, o leitor não tem eu. Será que nos devemos reunir junto ao rio com estes fantasmas generosos, libertos da culpa de auto-afirmações

44

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

anteriores, para sermos baptizados nas águas do Letes? Que devemos nós fazer para sermos salvos?

O estudo da literatura, seja qual for a maneira de o levar a cabo, nunca poderá salvar um indivíduo ou melhorar a sociedade. Shakespeare não nos faz melhores, tal como não nos faz piores, mas pode ensinar-nos a maneira de nos escutarmos furtivamente a nós mesmos quando falamos com nós mesmos. Subsequentemente, ele pode ensinar-nos a maneira de aceitar a mudança, tanto em nós como nos outros, e talvez até a forma final da mudança.

Hamlet é para nós o embaixador da morte, talvez um dos poucos embaixadores enviados pela morte que não nos mente acerca da nossa relação inevitável com essa região desconhecida. A relação é completamente solitária, apesar de todas as obscenas tentativas que a tradição fez para a socializar.

O meu falecido amigo Paul de Man gostava de ver a solidão de cada texto literário em analogia com cada morte humana, uma analogia contra a qual eu protestei certa vez. Tinha-lhe sugerido que o trapo mais irónico seria o de ver cada nascimento humano em analogia com o aparecimento de um poema. Uma analogia que relacionasse os textos como as crianças se relacionam, ausência de voz ligada a vozes passadas, incapacidade de falar ligada ao que havia sido falado, tal como todos nós fomos falados, pelos mortos. Não venci essa discussão crítica porque não consegui persuadi-lo da analogia humana mais ampla; ele preferia a autoridade dialéctica da ironia mais heideggeriana.

Tudo aquilo que um texto, digamos a tragédia de Hamlet, partilha com a morte é a sua solidão. Mas quando ele a partilha connosco, será que ele fala com a autoridade da morte? Qualquer que seja a resposta,

o que eu gostaria de referir é que a autoridade da morte, literária ou existencial, não é fundamentalmente uma autoridade social. O Cânone, longe de ser o servo da classe social dominante, é o ministro da morte. Para o abrir é preciso persuadir os leitores de que foi descoberta uma nova clareira no interior de um espaço mais amplo habitado por uma multidão de mortos. Que os poetas mortos consintam em se afastar para dar lugar a nós, exclamou Artaud; mas isso é exactamente o que eles não se consentem fazer.

Se fôssemos literalmente imortais, ou mesmo se os anos de vida fossem aumentados, digamos, sete vezes, então podíamos desistir de discutir os cânones.

Mas só temos um intervalo antes de o nosso lugar deixar de nos conhecer. Atulhar esse intervalo com escrita má, em nome de qualquer justiça social, não me parece que deva ser a responsabilidade do crítico literário. O professor Frank Lentricchia, apóstolo da mudança social através da ideologia académica, conseguiu ler o poema de Wallace Stevens «História do Jarro¹ » como um poema po-

«História do Jarro» [Anecdote of the Jar] . Embora manifestando algumas reservas quanto à tradução do título deste poema de Wallace Stevens, apresento, mesmo assim, a versão de Luísa Maria Lucas Queiroz de Campos, in *Ficção Suprema. Poemas de Wallace Stevens* (Assírio & Alvim, Lisboa, 1991).

A C E R C A D O C Â N O N E

45

lítico que exprime o programa da classe social dominante. Para Stevens, a arte de colocar uma jarra aliava-se à arte dos arranjos florais, e não percebo porque é que Lentricchia não publica um livrinho acerca da política dos arranjos florais sob o título *Ariel e as Flores do Nosso Clima*¹. Ainda me recordo do choque que tive em Jerusalém, há mais ou menos trinta e cinco anos, quando me levaram pela primeira vez a um jogo de futebol. Nesse jogo os espectadores sefardistas aplaudiam a equipa visitante que vinha de Haifa, e que era da direita política, enquanto a equipa de Jerusalém era identificada com o Partido Trabalhista. Porque é que ficamos só pela politização do estudo da literatura? Substituam-se os jornalistas desportivos por pontífices políticos como primeiro passo para uma reorganização do baseball, com a Liga Republicana a defrontar a Liga Democrática na final do Campeonato do Mundo. Isso dar-nos-ia uma forma de baseball para onde não poderíamos escapar se quiséssemos ter um alívio

pastoril, como agora acontece. As responsabilidades políticas do jogador de baseball seriam tão apropriadas, nem mais nem menos, como as agora tão propaladas responsabilidades políticas do crítico literário.

O fenómeno de se chegar atrasado à cultura, que é hoje uma condição quase universal, adquire uma pungência particular nos Estados Unidos da América. Nós somos os herdeiros finais da tradição ocidental. A educação assente na *Ilíada*, na *Bíblia*, em Platão e em Shakespeare continua a ser, sob uma qualquer forma modificada, o nosso ideal, se bem que seja inevitavelmente bastante remota a relevância que estes monumentos culturais têm para a vida nas cidades do interior do nosso país. Os ressentidos de todos os cânones sofrem de uma culpa elitista baseada no reconhecimento bastante preciso de que, indirectamente, os cânones servem sempre os interesses e os objectivos sociais e políticos, e deveras também os espirituais, das classes mais abastadas de cada geração da sociedade ocidental. Não parece haver dúvidas quanto ao facto de que são precisos meios financeiros para o cultivo dos valores estéticos. Píndaro, o magnífico último herói da lírica arcaica, investiu a sua arte no louvável exercício de trocar odes por somas elevadas de dinheiro, elogiando os ricos pelo seu generoso apoio da exaltação generosa da sua linhagem divina. Esta aliança entre sublimidade e poder financeiro e político continuou sempre, e provavelmente jamais poderá acabar ou jamais acabará.

É claro que existem profetas, de Amos a Blake e por aí fora até Whitman, que se erguem para protestar contra esta aliança, e sem dúvida um dia voltará a aparecer uma grande figura igualável a Blake. Mas é Píndaro, mais do que Blake, quem se mantém como norma canónica. Mesmo profetas como Dante e Milton se comprometeram a si próprios como Blake não quis ou não pôde fazer - isto até ao ponto em que se pode afirmar que aspirações cultu- Ao sugerir este título irónico, Harold Bloom joga com os títulos de duas obras de Wallace Stevens: *Aríel* e *The Flowers of our Climate* [«As Flores do Nosso Clima»].

46

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

rais pragmáticas tentaram os poetas d'A Divina Comédia e do Paraíso Perdido.

Foi preciso uma vida inteira de imersão no estudo da poesia para eu chegar a compreender a razão por que Blake e Whitman se viram

forçados a se tornar os poetas herméticos e esotéricos que realmente foram. É que se rompemos a aliança entre riqueza e cultura - um rompimento que marca a diferença entre Milton e Blake, entre Dante e Whitman - então pagamos o elevado, irónico preço daqueles que procuram destruir as continuidades canónicas. Tornamo

-nos gnósticos tardios, em guerra contra Homero, Platão e a Bíblia através da mitologização das interpretações desviantes¹ que fazemos da tradição. Uma tal guerra pode conseguir vitórias limitadas; um Quatro Zoas [de Blake] ou um Canto de Mim Mesmo [de Whitman J são triunfos a que chamo limitados porque eles levam os seus herdeiros a distorções perfeitamente desesperadas do desejo criador. Os poetas que com mais sucesso percorrem a estrada larga 2 de Whitman são aqueles que se lhe assemelham profundamente, mas de modo nenhum superficialmente, poetas tão rigorosamente formais como Wallace Stevens, T. S. Eliot e Hart Crane. Os que procuram emular as suas formas aparentemente abertas acabam todos eles por morrer no deserto, todos esses rapsodos rudimentares e impostores académicos prostrados sobre o rasto do seu pai delicadamente hermético. Nada se consegue por nada, e Whitman não está na disposição de fazer o que só a nós compete fazer. Um blakiano menor ou um aprendiz whitmaniano é sempre um falso profeta, incapaz de preparar o caminho a alguém.

Não fico de modo nenhum feliz com estas verdades acerca da confiança da poesia no poder mundano. Sigo muito simplesmente o pensamento de William Hazlitt, que de entre todos os grandes críticos é o que se encontra mais autenticamente à esquerda. Na maravilhosa discussão que faz de Coriolano, no seu livro *Characters of Shakespeare's Plays* [«As Personagens das Peças de Shakespeare»], Hazlitt começa por admitir com uma certa tristeza que «a causa do povo ajusta-se pouco ao tema da poesia: aceita a presença da retórica, a qual se particulariza em argumento e explicação, mas não apresenta imagens imediatas ou distintas à mente». Tais imagens, reconhece Hazlitt, encontram-se em toda a parte do lado dos tiranos e dos seus instrumentos.

Perante a escuridão em voga nos nossos dias, o sentido apurado que Hazlitt tem da inquieta relação entre poder da retórica e retórica do poder é potencialmente iluminante. As ideias políticas de Shakespeare podem ou não ser as de Coriolano, tal como as ansiedades de Shakespeare podem ou não ser as de Hamlet ou Lear. Shakespeare também não é o trágico Christopher Marlowe,

« Interpretações desviantes » [misinterpretations]. Acerca desta noção,

veja-se a nota da p. 20.

«Estrada larga» [open road]. Nesta tradução tenho em conta a versão portuguesa intitulada Cântico da Estrada Larga de Walt Whitman, da autoria de Célia Henriques e Vítor Silva Tavares (& Etc., Lisboa, 1987).

A C E R C A D O C Ã N O N E

47

cuja vida e obra parecem ter ensinado a Shakespeare o caminho a não seguir.

Shakespeare sabe de uma maneira implícita aquilo que Hazlitt torna obliquamente explícito: a musa, seja ela trágica ou cómica, toma o partido da elite. Por cada Shelley ou por cada Brecht existe um número de poetas ainda mais poderosos, que, seja qual for a sociedade, tendem naturalmente para o partido da classe dominante. A imaginação literária está contaminada pelo ardor e pelos excessos da competição societal, pois ao longo da história do Ocidente a imaginação criadora viu-se a si mesma como o mais competitivo dos modos, aparentado com o do atleta solitário que corre para a sua própria glória.

As mulheres mais fortes entre os grandes poetas, Safo e Emily Dickinson, são agonistas ainda mais ferozes do que os homens. Miss Dickinson de Amherst não se dispõe a ajudar Mrs. Elizabeth Barrett Browning a terminar a costura da manta. Em vez disso, Dickinson arrasa Mrs. Browning, se bem que o triunfo seja transmitido mais subtilmente do que a vitória de Whitman sobre Tennyson em «Quando por fim os Lilases Floriram no Pátio», onde a

«Ode à Morte do Duque de Wellington» do poeta laureado é abertamente evocada de maneira a forçar o reconhecimento, por parte de um leitor atento, do modo como a elegia de Lincoln supera o lamento do Duque de Ferro. Não sei se a crítica feminista virá a ser bem-sucedida na sua cruzada para mudar a natureza humana, mas duvido que algum idealismo, por mais tardio que ele seja, consiga mudar todo o suporte da psicologia ocidental da criatividade, masculina e feminina, desde a contenda de Hesíodo com Homero até à luta agonística [agon J entre Dickinson e Elizabeth Bishop.

Enquanto escrevo estas linhas, dou uma vista de olhos pelo jornal e reparo numa história acerca da angústia das feministas forçadas a ter de escolher entre Elizabeth Holtzman e Geraldine Ferrara para uma

nomeação para o Senado, uma escolha não muito diferente em espécie da de um(a) crítico (a) que pragmaticamente tem de escolher entre a falecida May Swenson, algo parecido com um poeta forte, e a impetuosa Adrienne Rich. Um poema escrito com o objectivo de ser poema pode conter os sentimentos mais exemplares, a mais exaltada das ideias políticas, e pode também não ser grande coisa como poema. Um crítico pode ter responsabilidades políticas, mas a sua primeira obrigação é levantar de novo a pergunta antiga e bastante cruel do agonista: mais do que, menos do que, igual a? Em nome da justiça social, estamos a destruir todos os padrões intelectuais e estéticos nas Humanidades e nas Ciências Sociais. As nossas instituições de ensino revelam uma grande má-fé a este respeito, na medida em que não é imposta qualquer contingência à formação de neurocirurgiões ou de matemáticos. Aquilo que tem sido desvalorizado é o saber enquanto tal, como se a erudição fosse irrelevante nos domínios do discernimento e da falta dele.

O Cânone Ocidental, apesar do idealismo ilimitado daqueles que o abrem, existe precisamente para impor limites, para estabelecer um princípio

48

O C Â N O N E O C I D E N T A L

de medida que é tudo menos político ou moral. Tenho consciência de que existe hoje em dia uma espécie de aliança encoberta entre a cultura popular 1 e a auto-intitulada «crítica da cultura», e que em nome daquela aliança a própria cognição pode sem dúvida vir ainda a sofrer o estigma das coisas incorrectas. A cognição não pode ser exercida sem a memória, e o Cânone é a verdadeira arte da memória, o suporte autêntico do pensamento cultural.

Muito simplesmente, o Cânone é Platão e Shakespearej é a imagem do pensamento individual, quer se trate de Sócrates a pensar durante a sua própria morte, quer de Hamlet a contemplar essa região desconhecida. A mortalidade junta-se à memória na consciência do teste de realidade induzido pelo Cânone. Em virtude da sua verdadeira natureza, o Cânone Ocidental nunca se fechará, mas não pode ser forçado a abrir-se pelas nossas senhorinhas da claqué de apoio. Só a força o pode abrir, a força de um Freud ou de um Kafka, persistentes nas suas cognições negativas.

O fenómeno da claqué de apoio é o poder do pensamento positivo transportado para o domínio académico. O estudioso legítimo do

Cânone Ocidental respeita o poder das negações inerentes à cognição, desfruta os difíceis prazeres da apreensão estética, aprende a conhecer os caminhos ocultos que a erudição nos ensina a percorrer precisamente para rejeitarmos prazeres mais fáceis, incluindo os convites daqueles que garantem uma virtude política que transcende todas as nossas memórias da experiência estética individual.

Hoje em dia, as imortalidades fáceis obcecaram-nos, porque o produto típico da nossa cultura popular já não é o concerto rock mas o vídeo rock, cuja essência é uma imortalidade instantânea ou a possibilidade de tal coisa. A relação entre conceitos religiosos e literários de imortalidade tem sido sempre muito agitada, mesmo entre os antigos Gregos e Romanos, que misturavam bastante promiscuamente a eternidade poética e a eternidade olímpica. Na Harold Bloom utiliza aqui, e mais à frente, o termo «cultura popular» num sentido novel tipicamente anglo-americano. Esse sentido tem uma história relativamente recente (ele nasce para designar formas culturais da era tecnológica), embora já com alguns episódios bastante salientes, como, por exemplo, o protagonizado pela abreviatura do termo «popular» em expressões como «cultura pop», «música pop», «arte pop», *etc.*

O campo semântico português do vocábulo «popular» manteve-se praticamente imune a uma contaminação pelo novel sentido anglo-americano. Justifica-se, por isso, para uma correcta compreensão das ideias de Harold Bloom, a seguinte citação do inglês C. W. E. Bigsby no prefácio de apresentação de um volume colectivo por si organizado, e centrado exactamente na problemática da cultura popular (tal como ela é entendida no contexto anglo-americano) :

«A cultura popular faz tanto parte da nossa existência quotidiana que é tudo menos invisível. (...) Em grande medida, ela define a textura, senão mesmo o tecido, daquilo que nos rodeia. O design dos nossos electrodomésticos, o nosso pronto-a-vestir, os motores dos nossos carros, as nossas mobílias; a natureza e o conteúdo dos nossos jornais, programas de televisão, filmes e best-sellers; a banda desenhada que os nossos filhos lêem, a música que eles ouvem (...) » C. W. E. Bigsby, in *Approaches to Popular Culture* (Edward Arnold, London, 1976, p. vii).

A C E R C A D O C Â N O N E

tornou

-se mais ameaçadora na Europa cristã. As distinções católicas entre imortalidade divina e fama humana, solidamente apoiadas numa teologia dogmática, mantiveram-se razoavelmente firmes até ao advento de Dante, que se via a si mesmo como um profeta e, assim, deu implicitamente à sua Divina Comédia o estatuto de uma nova Escritura. Dante esvaziou na prática a distinção entre formação secular e sagrada do Cânone, uma distinção que nunca mais foi totalmente recuperada, e que constitui uma outra razão para o nosso agitado sentido de poder e autoridade.

Os termos «poder» e «autoridade» têm significados pragmaticamente opostos nos domínios da política e daquilo a que ainda devíamos chamar

«literatura imaginativa». Se temos dificuldade em ver a oposição, é talvez devido ao domínio intermédio que a si próprio se chama «espiritual».

O poder espiritual e a autoridade espiritual ocultam-se manifestamente na política e na poesia. Devemos, por isso, distinguir o poder e a autoridade estéticos do Cânone Ocidental de todas e quaisquer consequências espirituais, políticas ou até mesmo morais que ele possa ter encorajado. Embora a leitura, a escrita e o ensino sejam necessariamente actos sociais, até mesmo o ensino tem o seu aspecto solitário, uma solidão que só dois podem partilhar, para usar a linguagem de Wallace Stevens. Gertrude Stein defendia que se escreve para si mesmo e para os de fora, um reconhecimento magnífico que eu poderia expandir num apotegma paralelo : lê-se para si mesmo e para os de fora. O Cânone Ocidental não existe para fazer crescer as elites sociais já existentes. Ele existe para ser lido por nós e pelos de fora, de modo a que tanto nós como aqueles que nunca viremos a conhecer possam encontrar o autêntico poder estético e a autoridade daquilo a que Baudelaire (e Erich Auerbach depois dele) chamou «dignidade estética». Uma das marcas inelutáveis do canónico é a dignidade estética, a qual não está a soldo do que quer que seja.

A autoridade estética, tal como o poder estético, é um tropo ou uma figuração de energias que são mais essencialmente solitárias que sociais. Há já muito tempo, Hayden White mostrou que a maior imperfeição de Foucault era a sua cegueira em relação às suas próprias metáforas, o que não deixa de ser uma irónica fraqueza num discípulo confesso de Nietzsche. Foucault substituiu os tropos da história das ideias de Lovejoy pelos seus próprios, e depois nem sempre se lembrou

de que os seus «arquivos» eram ironias, deliberadas e não deliberadas. O mesmo acontece com as «energias sociais» do novo historicista, que está perpetuamente propenso a esquecer que a «energia social» é tão impossível de quantificar quanto a libido freudiana. A autoridade estética e o poder criador são também tropos, mas aquilo que eles substituem

- chamemos-lhe «O canónico» - tem um aspecto brutalmente quantificável, o mesmo é dizer que William Shakespeare escreveu trinta e oito peças, vinte

50

O C Â N O N E O C I D E N T A L

e quatro delas obras-primas, mas a energia social nunca escreveu uma única cena. A morte do autor é um trapo, e bastante pernicioso, mas a vida do autor é uma entidade quantificável.

Todos os cânones, incluindo os nossos contracânones actualmente em moda, são elitistas, e como nenhum cânone secular chega a estar alguma vez fechado, aquilo que agora se aclama como sendo «abrir o cânone1» é uma operação rigorosamente redundante. Embora os cânones, tal como todas as listas e catálogos, tenham tendência a ser mais inclusivas que exclusivos, chegámos hoje ao ponto em que as leituras e releituras feitas ao longo de uma vida dificilmente nos podem conduzir através do Cânone Ocidental. Na verdade, é hoje virtualmente impossível conhecer a fundo o Cânone Ocidental.

Para que tal acontecesse, não só seria preciso absorver bem mais de três mil livros - muitos dos quais, senão a maioria, sinalizados por autênticas dificuldades cognitivas e imaginativas -, mas também as relações entre esses livros seriam cada vez mais (e não menos) agitadas à medida que as nossas perspectivas se alargassem. Há também as vastas complexidades e contradições que constituem a essência do Cânone Ocidental, que é tudo menos uma unidade ou uma estrutura estável. Ninguém tem autoridade para nos dizer o que é o Cânone Ocidental, sobretudo desde cerca de 1 800 até aos nossos dias. Ele não é nem pode ser exactamente aquilo que consta da lista que eu dou, ou da lista que qualquer outra pessoa pudesse dar. Se o fosse, isso transformaria uma tal lista num mero fetiche, apenas numa outra mercadoria. Mas não estou disposto a concordar com os marxistas quanto à ideia de que o Cânone Ocidental é uma outra instância

daquilo a que chamam «capital cultural». Não é para mim muito claro que uma nação como os Estados Unidos da América pudesse alguma vez ser o contexto para o «capital cultural2», excepto se

«Abrir o cânone» [opening up the canon]. Esta nova atitude nos estudos literários é talvez a que se encontra mais insistentemente subjacente a todos os exercícios de contestação que Bloom leva a cabo neste seu livro. Por isso, talvez seja apropriado referir aqui uma das primeiras manifestações organizadas dessa atitude: English Literature: Opening Up the Canon [«Literatura Inglesa: Abrindo o Cânone»], Leslie Fiedler & Houston A. Baker, Jr. (orgs.), Johns Hopkins University Press, Baltimore, 198 1 .

«Capital cultural. » O conceito de «capital cultural», tão popular na actual teoria (e crítica) literária norte-americana de inspiração marxista, e tão desabridamente repudiado (explícita ou implicitamente) por Harold Bloom ao longo deste livro, tem a sua origem na obra do francês Pierre Bourdieu, em particular no livro intitulado Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste, tradução de Richard Nice, Cambridge University Press, Cambridge (Massachusetts), 1984 - refiro a versão norte

-americana exactamente para melhor situar o contexto da discussão. Nesta obra, Pierre Bourdieu utiliza o conceito de «capital cultural» para nomear e avaliar o poder das obras de arte no quadro daquilo a que chama «hegemonia burguesa». No âmbito da argumentação agonística de Harold Bloom ao longo deste seu livro, creio que vale ainda a pena indicar uma obra que se articula exactamente em torno do conceito por ele repudiado: Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation, da autoria de John Guillory (Chicago University Press, Chicago, 1993) .

A C E R C A D O C Â N O N E

51

tivermos em conta aquelas pequenas lascas de alta cultura que contribuem para a cultura de massas.

Desde cerca de 1 800, uma geração após a Revolução Americana, que não temos tido uma alta cultura oficial neste país. A unidade cultural é um fenómeno francês, e até certo ponto uma questão alemã, mas dificilmente é uma realidade americana, tanto no século XIX como no século XX. No nosso contexto e na nossa perspectiva, o Cânone Ocidental é uma espécie de lista de sobreviventes. O facto central

acerca da América, segundo o poeta Charles Olson, é o espaço, mas Olson escreveu isto como frase de abertura de um livro sobre Melville e, portanto, sobre o século XIX. No final do século xx, o nosso facto central é o tempo, pois a terra do pôr do Sol está agora no tempo do pôr do Sol do Ocidente. Será que se deve chamar fetiche a uma lista de sobreviventes de uma guerra cosmológica que dura há três mil anos?

A questão que deve ser debatida é a mortalidade ou imortalidade das obras literárias. Ao se tornaram canónicas, elas sobreviveram a uma enorme luta nas relações sociais, mas essas relações têm pouco a ver com a luta de classes. O valor estético emana da luta entre textos: no leitor, na linguagem, na sala de aula, nas discussões no interior de uma sociedade. Pouquíssimos leitores da classe trabalhadora tiveram alguma vez importância para assegurar a sobrevivência dos textos, e os críticos de esquerda não se podem substituir às leituras da classe trabalhadora. O valor estético surge a partir da memória, e por isso (como Nietzsche viu) da dor, a dor de renunciar a prazeres mais fáceis a favor de outros muito mais difíceis. Os trabalhadores já têm ansiedades que cheguem, e voltam-se para a religião para encontrar um alívio.

O seu sentido apurado de que o estético é, para eles, unicamente uma outra ansiedade, ajuda a ensinar-nos que as obras literárias bem-sucedidas são ansiedades realizadas e não escapes das ansiedades. Também os cânones são ansiedades realizadas e não amparos unificados da moralidade, ocidental ou oriental. Se conseguíssemos imaginar um cânone universal, multicultural e multivalente, o seu livro essencial não seria uma escritura, quer fosse a Bíblia, o Alcorão ou um texto oriental, mas sim Shakespeare, que representou e leu em toda a parte, em todas as línguas e circunstâncias. Quaisquer que sejam as convicções dos nossos novos historicistas actuais, para quem Shakespeare é só um significante para as energias sociais do Renascimento inglês, para centenas de milhões de pessoas que não são europeus brancos Shakespeare é um significante para o próprio pathos delas, para o seu próprio sentido de identidade com as personagens que Shakespeare faz cintilar através da sua linguagem. Para essas pessoas a universalidade de Shakespeare não é histórica mas fundamental, pois ele põe em palco as vidas de todas elas. Nas personagens de Shakespeare elas observam e confrontam a sua própria angústia e as suas próprias fantasias, não as manifestas energias sociais de uma mercantil cidade de Londres nos seus primeiros tempos.

O CÂNONE OCIDENTAL

A arte da memória, com os seus antecedentes retóricos e os seus rebentões mágicos, tem muito a ver com lugares imaginários, ou com lugares reais transformados em imagens visuais. Desde a infância que eu tenho desfrutado de uma memória invulgar para a literatura, mas essa memória é puramente verbal, sem nada que se pareça com uma componente visual. Só recentemente, passados os sessenta anos, é que cheguei a compreender que a minha memória literária assentava no Cânone como sistema de memória. Se eu sou um caso especial é só na medida em que a minha experiência é uma versão mais extrema daquilo que acredito ser a principal função prática do Cânone: a recordação e a ordenação das leituras feitas ao longo de uma vida. Os maiores autores passam a desempenhar o papel de «lugares» no teatro da memória do Cânone, e as suas maiores obras ocupam uma posição preenchida por «imagens» na arte da memória. Shakespeare e Hamlet, autor central e drama universal, obrigam-nos a recordar não só aquilo que acontece em Hamlet, mas, mais decisivamente, também aquilo que acontece na literatura e que a torna memorável, prolongando assim a vida do autor.

A morte do autor, proclamada por Foucault, Barthes e por muitos sucedâneos depois deles, é um outro mito anticanónico, semelhante ao grito de batalha do ressentimento que rejeita «todos os homens brancos, europeus e já falecidos» - isto é, recorrendo à dúzia de frade (que é treze), Homero, Virgílio, Dante, Chaucer, Shakespeare, Cervantes, Montaigne, Milton, Goethe, Tolstoi, Ibsen, Kafka e Proust. Mais vivos do que nós, quem quer que sejamos, estes autores foram inquestionavelmente homens e, segundo creio,

«brancos». Mas, quando comparados com qualquer autor vivo, quem quer que ele seja, eles não estão mortos. Entre nós existem García Márquez, Pynchon, Ashbery e outros que se tornarão provavelmente tão canónicos quanto Borges e Beckett, entre os recentemente falecidos, mas Cervantes e Shakespeare pertencem a uma outra ordem de vitalidade. O Cânone é, na verdade, um instrumento de medição da vitalidade, mas que tenta medir o incomensurável. A metáfora antiga da imortalidade do escritor é relevante neste caso, permitindo que através dela se renove o poder do Cânone. Curtius tem um excursus sobre «Poesia como Perpetuação» no qual cita a fantasia de Burckhardt sobre «Fama e Literatura», e onde este equipara a fama à imortalidade. Mas Burckhardt e Curtius viveram e morreram antes da Idade de Warhol, na qual muitos são famosos durante quinze minutos.

A imortalidade durante um quarto de hora é agora livremente outorgada, e pode ser vista como uma das consequências mais hilariantes do «abrir o cânone» ..

A defesa do Cânone Ocidental não é de modo nenhum uma defesa do Ocidente ou uma empresa nacionalista. Se multiculturalismo quisesse dizer Cervantes, quem se atreveria a pô-lo em causa? Os maiores inimigos de padrões estéticos e cognitivos são os defensores simulados que nos arengam acerca de valores morais e políticos na literatura. Nós não vivemos segundo a

A C E R C A D O C Â N O N E

53

ética da Ilíada ou segundo as ideias políticas de Platão. Aqueles que ensinam interpretação estão mais ligados aos sofistas que a Sócrates. Que podemos nós esperar que Shakespeare faça pela nossa sociedade meio arruinada, uma vez que a função do drama shakespeariano tem tão pouco a ver com a virtude cívica ou a justiça social? Os nossos novos historicistas actuais, com a sua mistura esquisita de Foucault e Marx, constituem unicamente mais um episódio na história interminável do platonismo. Platão esperava que ao banir o poeta também pudesse banir o tirano. Banir Shakespeare, ou então reduzi-lo aos seus contextos, não nos livrará dos nossos tiranos. De qualquer maneira, não nos conseguimos ver livres de Shakespeare ou do Cânone que ele centra.

Shakespeare, como se gosta de esquecer, inventou-nos em muito. Se lhe acrescentarmos o resto do Cânone, então Shakespeare e o Cânone inventaram-nos completamente. Emerson, em Homens Representativos, apreendeu isto na perfeição: «Shakespeare está tão fora da categoria dos autores eminentes como o está fora da multidão. Ele é inconcebivelmente sábio; os outros, concebivelmente. Um bom leitor pode, de certa maneira, anichar-se no cérebro de Platão, e pensar a partir daí; mas não no de Shakespeare. Estamos ainda fora de casa. Quanto à faculdade executiva, quanto à criação, Shakespeare é único. »

NADA DO QUE pudéssemos dizer agora acerca de Shakespeare é comparável em importância à percepção de Emerson. Sem Shakespeare não haveria cânone, porque sem Shakespeare não haveria um eu reconhecível em nós, quem quer que sejamos. Devemos a Shakespeare não só a nossa representação da cognição, mas também muita da nossa capacidade de cognição.

A diferença entre Shakespeare e os seus rivais mais directos é tanto de espécie como de grau, e essa dupla diferença define a realidade e a necessidade do Cânone. Sem o Cânone, cessamos de pensar. Pode-se idealizar interminavelmente a substituição de padrões estéticos por considerações etnocêntricas e de géneros (masculino e feminino), e os objectivos sociais de uma tal idealização podem ser sem dúvida admiráveis. No entanto, só a força se pode juntar à força, tal como Nietzsche perpetuamente testemunha.

SEGUNDA PARTE

A Idade Aristocrática

.



.

Shakespeare, Centro do Cânone

NA INGLATERRA ISABELINA os actores tinham um estatuto semelhante ao dos mendigos e de gente da mesma condição social, o

que sem dúvida desgostava Shakespeare, que trabalhava afincadamente para poder regressar a Stratford como um cavalheiro. Com excepção deste desejo, não sabemos praticamente nada acerca da visão social de Shakespeare a não ser aquilo que podemos respigar das peças, nas quais toda a informação é ambígua. Enquanto actor-dramaturgo, Shakespeare dependia necessariamente do patrocínio e da protecção de aristocratas, e as suas ideias políticas - se por acaso, em termos práticos, ele teve algumas - foram apropriadas para servirem de pináculo da longa Idade Aristocrática (no sentido de Vico), a qual eu enunciei atrás como indo de Dante a Goethe, passando pelo Renascimento e pelo Iluminismo. As ideias políticas dos jovens Wordsworth e William Blake são as da Revolução Francesa, e anunciam a chegada da idade seguinte, a Democrática, a qual tem a sua apoteose em Whitman e no cânone americano e encontra a sua expressão final com Tolstoi e Ibsen. Das origens da arte de Shakespeare é-nos dado como postulado fundamental um sentido aristocrático da cultura, embora Shakespeare transcenda esse sentido, tal como faz, aliás, com tudo o resto.

Shakespeare e Dante estão no centro do Cânone porque são superiores a todos os outros escritores ocidentais em acuidade cognitiva, energia linguística e poder de invenção. Pode acontecer que estes três dons naturais se reúnam numa paixão ontológica que seja uma propensão para o júbilo, ou para aquilo que Blake queria dizer com o seguinte Provérbio do Inferno:

58

O C Â N O N E O C I D E N T A L

« A exuberância é beleza.» As energias sociais existem em todas as épocas, mas não conseguem compor peças, poemas e narrativas. O poder de criar é um dom individual presente em todas as épocas, mas, como é óbvio, é grandemente encorajado por contextos específicos, por vagas nacionais que ainda estudamos só em segmentos, pois a unidade de uma grande época é geralmente uma ilusão. Será que Shakespeare foi um acidente? Será que a imaginação literária e as modalidades que lhe dão corpo são entidades tão sinuosas quanto a manifestação de um Mozart? Shakespeare não é um daqueles poetas que não precisam de passar por uma evolução, ou que parecem completamente formados desde o início, como acontece com aquela rara mão-cheia que inclui Marlowe, Blake, Rimbaud e Crane. Estes poetas até mesmo dificilmente parecem desabrochar: Tamburlaine (Parte I), Poetical Sketches, Iluminações, White Building são obras já no auge. Mas o Shakespeare das primeiras peças históricas e comédias

burlescas, bem como o de Titus Andronicus, é só remotamente profético do autor de Hamlet, Otelo, O Rei Lear e Macbeth. Lendo ao mesmo tempo Romeu e Julieta e Antônio e Cleópatra, eu por vezes mal me consigo convencer a mim próprio de que o dramaturgo lírico da primeira peça criou as glórias cosmológicas da segunda.

Quando é que Shakespeare é Shakespeare pela primeira vez? Quais as pe

ças que são canônicas desde o início? Por volta de 1592, quando tinha vinte e oito anos, Shakespeare havia escrito as três partes de Henrique VI e as sequelas destas em Ricardo III assim como Comédia de Equívocos. Logo um ano depois surgiriam Titus Andronicus, A Fera Amansada e Os Dois Cavalheiros de Verona.

O seu primeiro conseguido absoluto é Canseiras de Amor em vão, escrito provavelmente em 1594. Marlowe, meio ano mais velho do que Shakespeare, foi assassinado numa taberna em 30 de Maio de 1593, com vinte e nove anos de idade. Nessa altura, se Shakespeare tivesse morrido a sua comparação com Marlowe seria francamente favorável a este. O Judeu de Malta, as duas partes de Tamburlaine, Eduardo II, e mesmo o fragmentário Doutor Fausto, são conseguimentos muito mais consideráveis do que os de Shakespeare antes de Canseiras de Amor em vão. Cinco anos após a morte de Marlowe, Shakespeare já tinha ultrapassado o seu precursor e rival com a grande sequência de Sonho de Uma Noite de Verão, O Mercador de Veneza e as duas partes de Henrique IV, Bottom, Shylock e Falstaff acrescentam a Faulconbridge, de Rei João, e a Mercúcio, de Romeu e Julieta, um novo tipo de personagem cénica, a anos-luz dos talentos ou interesses de Marlowe. Estas cinco personagens, apesar do desacordo dos formalistas, saltam para fora das respectivas peças e entram no espaço daquilo a que A. D. Nuttall chamou «uma nova mimese».

Nos treze ou catorze anos que se seguem à criação de Falstaff é-nos dada uma descendência digna dele: Rosalinda, Hamlet, Otelo, Iago, Lear, Edmundo, Macbeth, Cleópatra, Antônio, Coriolano, Timão, Imogénia, Próspero,

■

A I D A D E A R I S T O C R A T I C A

Caliban e tantos outros. Em 1598 Shakespeare está plenamente confirmado, e Falstaff é o anjo da confirmação. Nenhum outro escritor teve alguma vez algo parecido com os recursos da linguagem possuídos por Shakespeare, os quais são tão ricos em Canseiras de Amor em vão que sentimos que foram tocados os próprios limites da linguagem, e de uma vez por todas. A grande originalidade de Shakespeare está, no entanto, na representação da personagem: Bottom é um triunfo nostálgico; Shylock é um embaraço permanentemente equívoco para todos nós; mas Sir John Falstaff é tão original e tão arrebatador que com ele Shakespeare muda todo o significado do que é ter criado um homem feito de palavras.

Falstaff enreda Shakespeare na única dívida literária autêntica, e não é certamente para com Marlowe, ou para com o vício das moralidades medievais, ou para com o soldado fanfarrão da comédia antiga, mas, antes, para com o precursor mais verdadeiro, porque mais íntimo, de Shakespeare, o Chaucer de Os Contos de Cantuária. Existe um laço ténue, mas vibrante, entre Falstaff e a igualmente indecorosa Alys, a Mulher de Bath, de longe mais fácil de cabriolar com Falstaff que Doll Tearsheet ou Mistress Quickly.

A Mulher de Bath exauriu cinco maridos, mas quem conseguiria exaurir Falstaff? Vários estudiosos já destacaram as curiosas semialusões a Chaucer exemplificadas por Falstaff: também Sir John é visto, cedo, na estrada para Cantuária, e tanto ele como Alys jogam ironicamente com o versículo da 1^a Carta aos Coríntios, no qual São Paulo instiga os crentes em Cristo a se agarrarem firmemente à sua vocação. A Mulher de Bath proclama a sua vocação para o matrimónio: «Na situação que Deus nos destinou/ Me ficarei, não quero ser mais que os outros1 .»

Falstaff segue-lhe no encalço na defesa que faz da sua condição de homem da estrada: «Então, Hal, não é pecado um homem esforçar-se na sua voca

ção.» Grandes ironistas-vitalistas, ambos exaltam uma imanência arrebatadora, uma justificação da vida pela vida no aqui e agora. Individualistas e hedonistas ferozes, eles combinam-se na negação da moralidade do lugar-comum, antecipando Blake e o seu grande Provérbio do Inferno: «A mesma Lei para o Leão e para o Boi é opressão.» Leões da paixão, e certamente de intensidade solipsista, eles só ofendem os virtuosos, conforme Falstaff afirma, referindo

-se aos que se revoltaram contra Henrique rv. O que Sir John e Alys nos dão é uma lição de inteligência agressiva suavizada por uma boa

disposição fugidia.

Falstaff, «não só bem-disposto em mim mesmo, mas a causa de boa disposi

ção noutros homens», é igualado pela Mulher, cuja subversão da autoridade masculina é levada a cabo tanto verbal como sexualmente. Talbot Donaldson, em *The Swan at the Well: Shakespeare Reading Chaucer* [«Ü Cisne no Poço: Utilizo a versão de Olívio Caeiro para a tradução deste verso, que pertence ao «Prólogo da Mulher de Bath» d' Os Contos de Cantuária (Brasília Editora, Porto, 1980) .

60

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Shakespeare Lendo Chaucer»] , capta os mais flagrantes paralelos entre estes dois soliloquistas e monologistas intermináveis (uma qualidade que partilham com Dom Quixote), que se concentram, à maneira das crianças, na ordem do jogo1: «A Mulher diz-nos que a sua intenção é unicamente divertir-se, e isso é talvez verdade na maior parte das vezes em Falstaff. Mas tal como acontece com a Mulher, muito frequentemente não sabemos bem onde começa e acaba o seu divertimento.» Sim, não sabemos bem, mas Alys e Falstaff sabem-no.

Falstaff poderia também dizer, como ela diz, «pensar que voltava aos velhos tempos», mas ele está de tal maneira mais realizado do que ela que Shakespeare acaba exactamente por não escrever aquilo que, a ser escrito, se tornaria uma redundância. O mágico segredo da representação por parte de Chaucer, que faz da Mulher de Bath a precursora de Falstaff e do Perdoador um anunciador crucial de Iago e Edmundo, reside na relação da ordem do jogo, tanto com as personagens como com a linguagem. Alys e Falstaff são-nos mostrados escutando-se a si mesmos, começando depois cada um deles a descer das ordens do jogo e da decepção causada por essa atitude. Shakespeare captou argutamente a sugestão e, a partir de Falstaff, vê-se que nas suas maiores personagens, e muito particularmente na capacidade que elas revelam para mudar, o efeito de se escutar a si mesmo foi fortemente ampliado.

É aqui que eu situaria a chave da centralidade de Shakespeare no Cânone. Tal como Dante ultrapassa todos os outros escritores, de antes

e de depois dele, através da ênfase posta numa derradeira imutabilidade que existe em todos nós, numa posição fixa que devemos ocupar para todo o sempre, também Shakespeare ultrapassa todos os outros escritores através do testemunho de uma psicologia da mutabilidade. Isto é só parte do esplendor de Shakespeare, pois ele não só ultrapassa todos os rivais, mas também dá origem à descrição da mudança individual dos seres na base da escuta de si mesmos, não tendo mais nada senão a sugestão de Chaucer para lhe provocar essa que é a mais notável de todas as inovações literárias. Pode-se conjecturar que Shakespeare, clara e profundamente conhecedor de Chaucer, se lembrou da Mulher de Bath quando chegou o momento extraordinário de inventar Falstaff. Hamlet, o supremo escutador de si mesmo em toda a literatura, poucas mais vezes se dirige a si mesmo que Falstaff. Todos nós andamos hoje às voltas em conversa infinda com nós mesmos, escutando o que dizemos, depois ponderando e agindo em função do que aprendemos.

Isto não é tanto o diálogo da mente consigo mesma, nem um reflexo da guerra civil na psique, mas, antes, a reacção da vida àquilo em que a litera-

«Ordem do jogo» corresponde a *ardor of play*. A noção portuguesa de «jogo» não consegue captar a riqueza semântica do vocábulo inglês *play*, nomeadamente nas suas componentes de divertimento, fruição, gozo, *etc.* Decidi, no entanto, manter esta versão porque ela se relaciona directamente com algo que Harold Bloom desenvolve noutro lugar (veja-se nota da p. 1 39).

Shaw:

A I D A D E A R I S T O C R Â T I C A

61

tura se transformou. A partir de Falstaff, Shakespeare acrescenta à função da escrita imaginativa, que era instrução do modo como se deve falar aos outros, aquela que é hoje a lição dominante (se bem que mais melancólica) da poesia: como se deve falar com nós mesmos.

Ao longo das suas espantosas fortunas cénicas, Falstaff provocou um autêntico coro de moralizações. Alguns dos melhores críticos e

especuladores foram particularmente maldosos. Os epítetos que encontraram vão desde «parasita», «cobarde», « fanfarrão», « corruptor», «desencaminhador» até aos simplesmente óbvios «glutão», «bêbado» e «frequentador de prostitutas ». O meu favorito é o julgamento de George Bernard

«um velho canalha embrutecido e repugnante» . Esta é uma reacção que eu costumo generosamente atribuir ao secreto reconhecimento por parte de Shaw de que ele não podia comparar-se a Falstaff em engenho e, por conseguinte, não podia gostar mais da sua própria mente do que da mente de Shakespeare com toda aquela facilidade e confiança que tantas vezes demonstrava. Shaw, tal como todos nós, não se podia confrontar com Shakespeare sem um reconhecimento antitético de si mesmo, sem o reconhecimento de um estranhamento e de uma simultânea familiaridade.

Ao voltar a Shakespeare depois de haver escrito sobre poetas românticos e modernos, e depois de haver reflectido acerca de questões de influência e originalidade, senti o choque da diferença, a diferença em espécie e em grau, que é unicamente a de Shakespeare. Esta diferença tem pouco a ver com o drama enquanto tal. Uma má produção de Shakespeare, horrivelmente encenada e representada por actores que não sabem dizer versos, também difere em espécie, tal como em grau, de boas ou de más produções de Ibsen ou Moliere. Em Shakespeare, porém, há o choque de uma arte verbal maior e mais definitiva do que qualquer outra, tão persuasiva que parece mesmo não ser arte, mas algo que sempre lá esteve.

Trata-se de escrita, com toda a certeza: Shakespeare é o Cânone. Ele estabelece o padrão e os limites da literatura. Mas onde estão os limites de Shakespeare? Pode-se descortinar nele uma cegueira, um recalçamento, uma falha na imaginação ou no pensamento? Em Dante, provavelmente o seu rival mais próximo, não podemos localizar limites poéticos, mas seguramente que podemos descobrir circunferências humanas. Outros poetas, anteriores e seus contemporâneos, não levam Dante a comoções de generosidade.

A Divina Comédia está apinhada de poetas, e cada um é posto no seu lugar, exactamente onde Dante quer que ele esteja. Estranhamente ausente, na sua própria pessoa, está Guida Cavalcanti, o melhor amigo de Dante nas primaveras mútuas das suas vidas, que foi banido de Florença por Dante num irónico prelúdio do seu próprio exílio. Tanto o pai como o sogro de Cavalcanti, o formidável Farinata, aparecem de modo expressivo n' « 0 Inferno», no qual o pai exprime o seu desgosto por Dante, e não o seu filho Guida, ter

a honra de ser o Peregrino da eternidade. No Canto XI d' «Ü Purgatório», Dante dá a entender que ele próprio ocupou o lugar de Guido como «a glória da nossa língua» . O Guida Cavalcanti de Shakespeare está próximo de uma mistura de Christopher Marlowe e Ben Jonson. Na sua comédia terrena, Shakespeare dificilmente os podia retratar directamente mas, apesar de eu não ser um especialista de Shakespeare, não me inibo de supor que Malvolio, em Noite de Reis, é uma sátira a algumas posições morais de Ben Jonson, e que Edmundo, n' O Rei Lear, é uma visão niilista baseada em aspectos não só de heróis marlowianos, mas também do próprio Marlowe. A nenhuma destas figuras falta encanto. Malvolio é uma vítima cómica em Noite de Reis, embora se sinta que ele andou a vaguear pela peça errada. Noutro sítio, ele poderia ser bem-sucedido e manter a sua dignidade e auto-estima. Edmundo está exactamente no sítio onde devia estar, excedendo lago à maneira do próprio lago no abismo do cosmo arruinado de Lear. Tem que se ser Goneril ou Regan para o amar, mas todos nós o podemos considerar perigosamente cativante, livre de hipocrisia, afirmando a responsabilidade dele e a nossa por tudo aquilo em que nos transformamos.

Edmundo tem energia, grande engenho, enorme intelecto e um comprazimento de gelo, conduzindo o seu ímpeto para as fileiras da morte. Não possui qualquer tipo de sentimento afectuoso, e pode ser considerado a primeira figura a manifestar na literatura as qualidades de niilistas dostoevskianos, como Svidrigailov, em Crime e Castigo, e Stavrogin, em Os Possessos. Constituindo um avanço imenso em relação a Barrabás d' O Judeu de Malta, Edmundo leva o Maquiavel marlowiano a uma nova sublimidade, sendo ao mesmo tempo um tributo irónico a Marlowe e uma dominação triunfante deste grande intrujão. Tal como Malvolio, Edmundo é um tributo equívoco, mas, em última instância, um testemunho da generosidade de Shakespeare, se bem que irónica.

Não sabemos praticamente nada de factual acerca da vida interior de Shakespeare, mas se nos dedicarmos a lê-lo incessantemente durante muitos anos começamos a conhecer aquilo que ele não é. Calderón é um dramaturgo religioso e George Herbert é um poeta devoto, mas Shakespeare não é uma coisa nem outra. Marlowe, o niilista, manifesta antiteticamente uma sensibilidade religiosa, e o Doutor Fausto pode ser lido contra si próprio. Porém, as tragédias mais densas de Shakespeare, Lear e Macbeth, não se submetem à cristianização, tal

como o não fazem as grandes peças equívocas, Hamlet e Medida por Medida. Northrop Frye pensava que a peça O Mercador de Veneza tinha de ser compreendida como uma exemplificação séria da posição cristã: a misericórdia do Novo Testamento contra a alegada insistência do Antigo Testamento em cada um ter a sua recompensa e a sua vingança. O judeu cénico d'O Mercador de Veneza, Shylock, está destinado a ser um herói-vilão, pois Shakespeare partilha evidentemente do anti-semitismo do seu tempo.

▪

A I D A D E A R I S T O C R Â T I C A

63

No entanto, eu não encontro na peça qualquer vestígio da alegoria teológica de Frye. E António, cuja verdadeira natureza cristã é demonstrada quando cospe sobre Shylock e o amaldiçoa, que põe como condição para a sobrevivência do judeu que este se torne instantaneamente num cristão, uma conversão forçada à qual Shylock aquiesce sem grande convicção. A recomendação de António é invenção do próprio Shakespeare, e não pertence à tradição da

«libra de carne». O que quer que se faça deste episódio, até eu hesito em chamar-lhe posição cristã. Mesmo nas alturas em que é mais moralmente duvidoso, Shakespeare simultaneamente perturba a nossa expectativa e, todavia, não põe de parte a universalidade dele próprio, o que tem claramente os seus aspectos perigosos.

Uma amiga, que ensina na Universidade Hebraica de Jerusalém e que nasceu na Bulgária, falou-me de uma representação d' A Tempestade (na versão búlgara de Petrov) a que tinha recentemente assistido em Sófia. A peça tinha sido representada como farsa (com sucesso, na sua opinião), mas deixou o público insatisfeito porque, segundo ela, os Búlgaros identificam Shakespeare com o clássico ou canónico. Alunos e amigos já me descreveram Shakespeare tal como o haviam visto em japonês, russo, espanhol, indonésio e italiano, e o relato geral tem sido que os vários espectadores coincidiam unanimemente na descoberta de que Shakespeare os representava a eles no palco.

Dante tem sido o poeta dos poetas, embora Dante não seja para os de fracos recursos. Não tenho conhecimento de qualquer crítico cultural, de qualquer materialista dialéctico, que possa dar conta, quer do universalismo aclassista de Shakespeare, quer do universalismo elitista de Dante. Também nenhum deles é exactamente um acidente ou um

produto de um eurocentrismo exacerbado. O que existe muito claramente é um fenómeno de excelência literária inigualável, com um tão forte poder de pensamento, de caracterização e de metáfora que sobrevive triunfantemente à tradução e à transposição, e convoca o interesse em virtualmente todas as culturas.

Dante era um poeta tão consciente de si mesmo quanto Miltoni cada um deles procurou deixar uma estrutura profética que o futuro mantivesse viva.

Shakespeare, porém, surpreende-nos com a sua aparente indiferença quanto ao destino póstumo d'O Rei Lear. Possuímos dois textos da peça que são bastante diferentes entre si, e quando os fundimos em amálgama o resultado daquilo que lemos ou vemos representado não é muito satisfatório. As únicas obras cujas provas Shakespeare alguma vez corrigiu e acompanhou foram Vénus e Adónis e O Rapto de Lucrécia, nenhuma delas dignas do poeta dos sonetos, para já não falar de Leal Hamlet, Otelo, Macbeth. Como é que pôde existir um escritor para quem a forma final d' O Rei Lear era um assunto de somenos importância ou que não merecia grandes cuidados? Shakespeare parece-se com a lua da Arábia de Wallace Stevens, que «espalha pelo chão as suas estrelas», como se a profusão de dons fosse nele tão abundante que se podia dar

64

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

ao luxo de ser descuidado. A exuberância ou o entusiasmo de Shakespeare faz parte daquilo que atravessa as barreiras linguísticas e culturais. Não se pode confinar Shakespeare ao Renascimento inglês, tal como não se pode restringir Falstaff às peças de Henrique IV ou o Príncipe da Dinamarca à acção do seu drama.

Shakespeare está para a literatura mundial assim como Hamlet está para o domínio imaginário da personagem literária: um espírito que se estende por toda a parte, um espírito ao qual nada nem ninguém consegue impor limites.

Um elemento da facilidade de transferência desse espírito é certamente uma ausência de doutrina e de moralidade simplista, se bem que essa ausência tivesse posto nervoso o Dr. Johnson e indignado Tolstoi. Shakespeare tem a amplitude da própria natureza, e através dessa amplitude ele sente a indife-

rença da natureza. Nada de crucial nesta amplitude está dependente da

cultura ou confinado ao masculino-feminino. Se se ler e reler Shakespeare vezes sem conta, pode-se não chegar a conhecer o seu carácter ou a sua personalidade, mas de certeza que se aprende a reconhecer o seu temperamento, a sua sensibilidade e a sua cognição.

Em virtude dos seus dogmas, a Escola do Ressentimento é levada a encarar a supremacia estética, particularmente no caso de Shakespeare, como uma prolongada conspiração cultural desencadeada para proteger os interesses políticos e económicos da Grã-Bretanha mercantil desde o século XVIII até hoje. Na América dos nossos dias, a polémica desloca-se para um Shakespeare utilizado como um eurocêntrico núcleo de poder, de maneira a contrapor a legítima aspiração cultural de várias minorias, incluindo as feministas académicas - que hoje em dia já dificilmente são uma minoria. Vê-se por que razão Foucault teve tanto sucesso entre os apóstolos do Ressentimento.

É que ele substitui o Cânone pela metáfora a que chama biblioteca, a qual dissolve as hierarquias. Mas se o Cânone não existe, então John Webster, que sempre escreveu na sombra de Shakespeare, podia muito bem ser lido em vez de Shakespeare - uma substituição, aliás, que teria espantado o próprio Webster.

Não existe substituto de Shakespeare, nem mesmo na mão-cheia de dramaturgos, antigos ou modernos, que podem ser lidos e representados com ele ou contra ele. O que é que iguala as quatro grandes tragédias shakespearianas? Até mesmo a Dante, tal como James Joyce confessou, falta a riqueza de Shakespeare. Isto significa que a leitura da personagem é em Shakespeare infinita, mas também sugere que as trinta e oito peças e os sonetos subalternos formam uma descontinua Comédia Terrena, muito mais abrangente do que a de Dante, e agradavelmente livre da alegoria de Dante dos teólogos.

A multiplicidade de Shakespeare ultrapassa em muito a de Dante ou Chaucer.

O criador de Hamlet e Falstaff, Rosalinda e Cleópatra, Iago e Lear difere tanto em grau como em espécie. Se essa diferença puder ser definida, estaremos

então mais perto de ver porque é que Shakespeare recentrou necessariamente o Cânone Ocidental, e continuará a recentrá-lo apesar de muito se ter alterado para pior devido a considerações políticas.

O primeiro poema de Milton que foi publicado, escrito quando ele tinha vinte e poucos anos, foi impresso anonimamente como um dos tributos que, sob a forma de prefácio, aparecem no «Segundo Fólio» (1632) 1 de Shakespeare. Shakespeare morrerá havia dezasseis anos, e se bem que não estivesse de modo nenhum eclipsado, ainda estava por vir a canonização que teve lugar ao longo do século xvm, desde Dryden e Pope até ao Dr. Johnson e por aí fora, até às primeiras fases do Romantismo, num movimento que deificou Shakespeare. O jovem Milton, de um modo bastante possessivo, refere-se ao seu precursor como «O meu Shakespeare», identifica-o com uma musa masculina, «querido filho da Memória», e subtilmente sugere que Shakespeare,

«grande herdeiro da fama», fará num certo sentido parte do legado do próprio Milton. Milton estará entre aqueles que Dos céus do teu livro de grande valia,

retirou estes délficos versos com grande impressão,

pois despojando-nos da nossa própria fantasia,

tu em mármore nos transf armaste com imensa concepção.

[Hath from the heavens of thy unvalued book,

These Delphic lines with deep impression took,

Then thou our fancy of itself bereaving,

Dost make us marble with too much conceiving. J

«Unvalued book» [livro sem grande valia] significava em 1632 «invaluable book» [livro de grande valia], mas isso por si só não afasta a ambiguidade ou a ambivalência destes versos. Milton e outros leitores perspicazes tornaram-se o monumento de Shakespeare. Transformados em mármore, a sua fantasia já não lhes pertencendo, eles renderam-se ao poder da «concepção» shakespeariana. Mas, com astúcia miltónica, o mesmo aconteceu com Shakespeare. Milton antecipa Borges ao nos dar um Shakespeare que, ao se tornar toda a gente, não é ninguém nele mesmo, sendo tão anónimo quanto a natureza. Se os nossos leitores e o nosso público, tal como as nossas personagens e actores, se tornaram a nossa obra, o nosso livro, então só

«Fólio» designava um folha de papel impressa de ambos os lados e dobrada uma única vez, dando origem a quatro páginas, por oposição a «quarto», que significava uma folha dobrada duas vezes, dando origem a oito páginas. Ambos os termos acabaram por se aplicar tanto a livros como ao tipo de dobragem do papel utilizado. Algumas peças de Shakespeare (dezanove) apareceram individualmente em «quarto», datando de 1623 o «Primeiro Fólio» de Shakespeare, que reunia dezoito das suas peças. O «Segundo Fólio», conforme H. Bloom refere, data de 1632.

66

O C Â N O N E O C I D E N T A L

neles é que vivemos. Artista da própria natureza, Shakespeare transforma

-se num legado anónimo oferecido a Milton, um recurso tão dele que torna a citação redundante. Shakespeare é a força de Milton, que este por sua vez generosamente lega a Shakespeare, que já lá estava antes dele e que, de certa maneira, também virá depois dele. Aqui, na altura do seu início como poeta, Milton já anuncia o seu fim canónico como um outro monumento sem túmulo, como alguém que viverá nos seus leitores. A Shakespeare, porém, foi garantido um numeroso público, tanto adequado como inadequado, enquanto Milton dá a entender com ansiedade que o seu público será um público adequado mas, pelo menos comparativamente, escasso. Intercanónico, o poema de Milton a Shakespeare é também pragmaticamente autocanonizante.

Há um sentido em que «O canónico » é sempre «O intercanónico», porque o Cânone não decorre de uma contenda, mas é ele próprio uma contenda permanente. O poder literário é gerado pelas vitórias parciais nesta contenda e, mesmo com um poeta tão forte quanto Milton, torna-se claro que a força é agonística e, por isso, não pode ser inteiramente a força do próprio Milton. Para mim, os casos radicais do que se afigura ser uma autonomia mais completa são Dante e, ainda mais completa, Shakespeare.

De certo modo, Dante é um Milton mais forte, e a sua vitória sobre todos os rivais, antigos e contemporâneos, é até mais convincente do que o triunfo de Milton, mais que não seja porque Shakespeare se deixa ficar em Milton.

Dante influencia o modo como lemos Virgílio, e Shakespeare pode alterar substancialmente a nossa abordagem de Milton. Mas Virgílio

tem pouca influência na nossa compreensão de Dante, porque o verdadeiro Virgílio epicurista foi derogado por Dante. Milton não nos pode ajudar na nossa análise de Shakespeare, porque a redução ao anonimato que Milton faz de Shakespeare unicamente repete e distorce a própria tática de Shakespeare de perder a sua própria identidade na sua obra.

Este procedimento shakespeariano, mais potente que qualquer notória auto canonização antes ou depois dele, leva-nos mais uma vez à neutralidade de Shakespeare como centro canónico. Existe uma firme tradição biográfica de que o homem William Shakespeare não era de modo algum idiossincrático, em contraste com personalidades tão formidáveis quanto as de Dante, Milton e Tolstoi. Os seus amigos e conhecidos deixaram o testemunho de uma pessoa amigável, com um ar bastante vulgar: aberto, cortês, espirituoso, delicado, despretenso, alguém com quem se podia calmamente tomar uma bebida. Todos concordam que ele tinha bom coração e que não era nada arrogante, se bem que fosse um pouco manhoso nos negócios. Em termos verdadeiramente borgesianos, é como se o criador de numerosas grandes personagens, e de centenas de frequentemente vívidas figuras menores, não gastasse energia imaginativa a inventar uma

A I D A D E A R I S T O C R Â T I C A 67

persona para si mesmo. No centro exacto do Cânone encontra-se o menos constrangido e o menos agressivo de todos os maiores escritores que já conhecemos.

Há uma relação inversa, um pouco para além das nossas capacidades analíticas, entre o descolorido virtual de Shakespeare e os seus poderes dramáticos preternaturais. Os seus dois quase rivais no seu tempo eram homens de uma intensidade extraordinária: o violento e corpulento Ben Jonson, e Christopher Marlowe, agente duplo e intrusão faustiano. Ambos foram grandes poetas, e são hoje famosos tanto pelas suas vidas como pelas suas obras. Shakespeare tem as suas afinidades pessoais com o discreto Cervantes, mas, sem o querer, Cervantes levou uma vida de acção extravagante e de catastrófica desventura. Mais uma vez, há traços de personalidade comuns a Shakespeare e a Montaigne, mas a vida que Montaigne levou de retiro criativo foi pontuada por alta política e guerra civil. Moliere é talvez o duplo de Shakespeare em temperamento e em génio cómico, mas Shakespeare foi profissionalmente um mau actor e Moliere um grande actor e, apesar de D. João, Moliere evitou a tragédia, tal como Racine não tocava na comédia.

Shakespeare está, por isso, singularmente solitário entre os maiores escritores, apesar da sua evidente sociabilidade. Ele apreendeu mais que qualquer outro escritor, pensou mais profunda e originalmente que qualquer outro, e possuía uma mestria quase sem esforço da linguagem, ultrapassando em muito toda a gente, incluindo Dante.

Parte do segredo da centralidade canónica de Shakespeare reside na sua indiferença em relação à ideologia. Apesar de todo o matraquear dos novos historicistas e de outros ressentidos, Shakespeare está praticamente liberto de ideologia, tal como o estão os seus heróicos seres de espírito vivo: Hamlet, Rosalinda, Falstaff. Shakespeare está desprovido de teologia, de metafísica, de ética, e sobretudo da teoria política que lhe é imposta pelos seus críticos actuais. Os seus sonetos mostram que ele dificilmente estava livre do superego, ao contrário de Falstaff; que dificilmente era transcendente, ao contrário de Hamlet no final da peça; que dificilmente estava em controlo permanente de todas as perspectivas relevantes para a sua própria vida, ao contrário de Rosalinda. Mas dado que os imaginou a todos eles, podemos inferir que Shakespeare recusou querer-se a si mesmo para além dos seus próprios limites. É reconfortante verificar que ele não é Nietzsche nem Lear, e que recusou endoidecer, se bem que tivesse a imaginação da loucura, tal como tinha de tudo o resto. Embora Shakespeare se tivesse negado a aparecer como sábio, a sua sabedoria transmuda-se incessantemente em todos os nossos sábios, de Goethe a Freud.

Segundo a memorável afirmação de Nietzsche, nós encontramos palavras unicamente para aquilo que já está morto nos nossos corações, havendo sempre por isso uma espécie de desdém no acto de falar. O aforista antitético deve

68

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

ter tido consciência de que estava a parafrasear tanto Hamlet como o Rei Actor 1, tal como Emerson deve ter sabido que estava a repetir Lear quando propôs a Lei da Compensação como «Nada se consegue por nada». Kierkegaard também descobriu que era impossível não ser pós-shakespeariano, obcecado como estava pelo seu precursor inimitável, o dinamarquês melancólico cuja relação com Ofélia pressagiava a de Kierkegaard com Regina. «Grande estrago ele faz das nossas originalidades», era a observação de Emerson acerca de Platão, mas o próprio Emerson teria de admitir que Shakespeare o ensinou primeiro a ele a exclamar «estrago» em questões de originalidade.

O MAIS DISTINTO ressentido de Shakespeare foi o conde Leão Nicolaevitch Tolstoi, um dos ignorados antepassados da Escola do Ressentimento. Ei-lo aqui em « Shakespeare e o Drama » (1906), um pungente poslúdio ao seu mal-azambrado O Que É a Arte ? (1898) :

O tema das peças de Shakespeare, como se prova pelas demonstrações dos seus maiores admiradores, é aquele mais baixo e mais vulgar entendimento da vida que encara a altura externa dos senhores do mundo como uma distin-

ção genuína, que despreza a população, i.e., a classe trabalhadora, que repudia não só todas as religiões, mas também todos os esforços humanitários para melhorar a ordem existente.

A causa interior fundamental da fama de Shakespeare era e é esta - a de que os seus dramas ... correspondiam ao irreligioso e imoral estado de espírito das classes superiores, tanto do seu tempo como do nosso .

... ao se libertarem deste estado hipnótico, os homens compreenderão que as obras imorais e triviais de Shakespeare e dos seus imitadores, as quais unicamente se dirigem à distração e ao divertimento dos espectadores, não podem de modo nenhum representar o ensino da vida, e que, enquanto não há um verdadeiro drama religioso, o ensino da vida tem de ser procurado noutras fontes.

Uma grande parte do ensaio de Tolstoi é dedicada à ridicularização d' O Rei Lear o que não deixa de ser uma triste ironia, uma vez que Tolstoi, quando chegou à última paragem da sua cruz, transformou-se involuntária-

«Rei Actor.» Harold Bloom afirma: ... paraphrasing both Hamlet and the Player King ... » Em função da reconhecida capacidade que (a personagem) Ricardo III revela de agir como um excelente actor, bem como de outras características afins unanimemente reconhecidas pela crítica shakespeariana, creio que é aquele o rei (e, implicitamente, a peça com o seu nome) que Bloom tem em mente na expressão «Player King».

AIDA DE ARISTOCRÁTICA 69

mente no Rei Lear. Um ressentido sofisticado não apresenta Bertold Brecht como o drama verdadeiramente marxista, ou Paul Claudel como o drama verdadeiramente cristão, para destacar a sua preferência por qualquer deles em detrimento de Shakespeare. No entanto, o alarido de Tolstoi tem a crispção da sua indignação moral

autêntica, bem como toda a autoridade do próprio esplendor estético do escritor.

Aquele ensaio de Tolstoi - bem como o seu O Que É a Arte? é manifes

-

tamente um desastre tal que nos leva a pôr uma pergunta muito séria: como é que um tão grande escritor podia estar tão enganado? Desaprovadamente, Tolstoi cita como idólatras de Shakespeare um distinto grupo que inclui Goethe, Shelley, Victor Hugo e Turgueniev. Poderia ter acrescentado Hegel, Stendhal, Pushkin, Manzoni, Heine e inúmeros outros - na verdade, virtualmente todos os maiores escritores capazes de ler, com algumas exceções desagradáveis, como Voltaire. O aspecto menos interessante da revolta de Tolstoi contra o estético é a inveja criativa. Há uma fúria especial na recusa de Tolstoi de uma eminência partilhada por Shakespeare com Homero, uma partilha que Tolstoi reservava para a sua própria Guerra e Paz. Muito mais interessante é a revulsão espiritual de Tolstoi contra a tragédia imoral e irreligiosa d' O Rei Lear. Prefiro uma tal revulsão a quaisquer tentativas de cristianizar o drama deliberadamente pré-cristão de Shakespeare, e Tolstoi está muito certo ao observar que, enquanto dramaturgo, Shakespeare não é nem cristão nem moralista.

Lembro-me de uma vez ter ficado espedaçado frente ao quadro de Ticiano que mostra o esfolamento de Mársias por Apolo, quando aquele quadro esteve em exposição em Washington. Aterrado e esmagado, só pude anuir com a cabeça ao comentário do meu companheiro, o pintor Larry Day, de que o quadro possuía algo semelhante ao poder e ao efeito do acto final d'O Rei Lear. O quadro de Ticiano esteve em Sampetersburgo para Tolstoi o ver. Não me lembro de qualquer comentário que ele tenha feito, mas presumivelmente Tolstoi também teria compreendido do mesmo modo a imagem que Ticiano dá daquele horror, do fim prometido. O ensaio O Que É a Arte ? põe de lado não só Shakespeare, mas também Dante, Beethoven e Rafael. Se se é Tolstoi, talvez se possa passar sem Shakespeare, mas temos de agradecer a Tolstoi por ter identificado as verdadeiras bases do poder e da ofensa shakespearianos : a liberdade em relação a sobredeterminações morais e religiosas. É óbvio que Tolstoi não quis dizer isto num qualquer sentido de lugar-comum, pois tanto a tragédia grega como Milton e Bach também reprovaram no teste tolstoiano de simplicidade popular, enquanto eram aprovadas algumas obras de Victor Hugo e de Dickens, de Harriet Beecher Stowe, algumas obras menores de Dostoievski e O Carpinteiro do Vale dos Fenos [Adam Bede J de George Eliot. Estes eram exemplos de arte

cristã e moral, se bem que a «boa arte universal» fosse também aceitável num curioso agrupamento secundário que incluía Cervantes e Moliere. Tolstoi

70

O C Â N O N E O C I D E N T A L

exigia «a verdade», e o que se passava com Shakespeare, na perspectiva de Tolstoi, era que ele não estava interessado na verdade.

Isto exige certamente algumas conclusões: até que ponto é relevante o ensaio de Tolstoi? Será que o centro do Cânone Ocidental é, na prática, uma exaltação de mentiras? George Bernard Shaw admirava bastante o ensaio *O Que É a Arte ?*, e provavelmente preferia *A Progressão do Peregrino*'

de John Bunyan a Shakespeare, de um modo algo semelhante ao que levou Tolstoi a colocar *A Cabana do Pai Tomás*² acima d'*O Rei Lear*. Mas este tipo de pensamento é-nos hoje em dia lugubrememente familiar. Uma das minhas colegas mais jovens disse-me que preferia o *Meridian* de Alice Walker a *O Arco-Íris da Gravidade*³ de Thomas Pynchon, porque Pynchon mentia e Walker encarnava a verdade. Estamos de volta à polémica de Tolstoi contra a arte difícil, agora com o politicamente correcto a substituir o religiosamente correcto. E, no entanto, Shakespeare, como Tolstoi se recusou a ver, é praticamente único na manifestação simultânea tanto de uma arte difícil como de uma arte popular. Estou em crer que é aí que se encontra a verdadeira ofensa shakespeariana, e a derradeira explicação do porquê e do como Shakespeare centra o Cânone. Até aos dias de hoje, Shakespeare prende multiculturalmente a atenção de qualquer público, quer ele seja da classe alta ou da baixa. Tanto quanto o posso afirmar, e tire-se ou ponha-se uns quantos negaceadores franceses, aquilo que abrasadamente abriu caminho até ao centro canónico foi um modo de representação universalmente disponível.

A *Progressão do Peregrino* corresponde à alegoria religiosa, da autoria de John Bunyan, intitulada *The Pilgrim's Progress*. Esta obra do século XVII tem duas partes distintas. A primeira narra a acidentada jornada de uma personagem chamada Cristão, que, guiada pelo Evangelista e com um pesado saco de pecados às costas, abandona a Cidade da Destruição para tentar encontrar a Cidade Celestial, e com ela a salvação. A segunda parte narra a jornada - não menos acidentada, mas cujos acidentes o leitor já conhece da primeira parte - da mulher de Cristão que, inspirada por uma visão, decidiu finalmente seguir o

marido até à Cidade Celestial, acompanhada pelos filhos e por uma vizinha chamada Misericórdia. Tanto num caso como no outro, trata-se de um progresso ou, mais exactamente, de uma progressão no sentido da salvação cristã. O título que proponho é, por isso, e segundo creio, o mais adequado. Há uma versão portuguesa de cada uma das partes da obra de Bunyan. A primeira parte intitula-se: O Peregrino ou a Viagem do Cristão à Cidade Celestial debaixo da Forma de Um Sonho, tradução de Guilherme dos Santos Ferreira, Livraria Evangélica, Lisboa, 1913 (10.ª edição). A segunda parte tem por título A Peregrina. Viagem da Cristã à Cidade Celestial, sem indicação do nome do tradutor, Casa Publicadora das Assembleias de Deus, Lisboa, 1981.

A Cabana do Pai Tomás [Une/e Tom's Cabin] . Na tradução do título deste romance de Harriet Beecher Stowe sigo a versão portuguesa da autoria de Leyguarda Ferreira (Livraria Romano Torres, Lisboa, 1963, s.ª edição) .

O Arco-Íris da Gravidade. Esta é a tradução literal do título da obra de Thomas Pynchon Gravity's Rainbow. Quem conhece o romance sabe que este título português não faz justiça à riqueza imagística do original. Esta é, portanto, uma mera versão de referência.

◆ I D A D E A R I S T O C R Â T I C A 71

Esse modo de representação de homens e de mulheres foi ou é verdadeiro?

A Cabana do Pai Tomás é uma obra mais sincera do que A Divina Comédia seja o que for que isso signifique? Talvez Meridiano de Alice Walker, seja mais sincero do que O Arco-Íris da Gravidade. Sem dúvida que o Tolstoi tardio é mais sincero do que Shakespeare ou do que quem quer que seja. A sinceridade não tem nenhuma estrada real para a verdade, e a literatura imaginativa situa-se a si mesma algures entre a verdade e o sentido, um algures que eu comparei uma vez ao que os antigos gnósticos chamavam kenoma, o vazio cósmico no qual nós vagueamos e choramos, tal como William Blake escreveu.

Shakespeare dá-nos uma representação mais persuasiva do kenoma do que alguém podia dar, em particular quando fixa os ambientes d'O Rei Lear e de Macbeth. Aí, mais uma vez, Shakespeare centra o Cânone, porque temos de nos esforçar bastante para nos lembrarmos de uma qualquer representa

ção que não seja mais convincente em Shakespeare do que em

qualquer outro lado, seja em Homero, Dante ou Tolstoi. No que à retórica diz respeito, Shakespeare não tem igual, pois em nenhum outro lado existe uma mais assustadora panóplia de metáforas. Se o que alguém procura é uma verdade que desafie a retórica, talvez então essa pessoa deva ir estudar economia política ou análise de sistemas, deixando Shakespeare aos estetas e à ralé, os quais, antes de tudo, se conluiaram para o elevar.

Continuo a recuar em círculos em direcção ao mistério do génio de Shakespeare, bem consciente de que a própria frase «génio de Shakespeare»

quer dizer, no que à Escola do Ressentimento diz respeito, que eu estou por fora da questão. Mas o problema com a morte do autor propalada por Foucault é que ela unicamente altera termos retóricos sem criar um método novo. Se as «energias sociais» escreveram O Rei Lear e Hamlet, por que exacta razão foram as energias sociais mais produtivas no filho do artesão de Stratford que no corpulento assentador de tijolos Ben Jonson? O exasperado crítico novo historicista ou feminista revela uma afinidade curiosa com as exasperações que continuam a criar adeptos da ideia de que o verdadeiro autor de Lear foi Sir Francis Bacon ou, então, o conde de Oxford. Sigmund Freud, o mestre de todos os que sabem, repisou insistentemente, até à altura da sua morte, que Moisés era egípcio e que o conde de Oxford escrevera as obras de Shakespeare. Aquele homem maravilhosamente chamado Looney [pateta], fundador dos oxfordianos, ganhou um discípulo no autor d' A Interpretação dos Sonhos e dos Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade. Tivesse Freud aderido à Sociedade da Terra Plana e não ficaríamos mais desgostosos, se bem que haja profundezas sob as profundezas, mas pelo menos podemos estar gratos a Freud por ele nunca ter escrito mais que algumas frases sobre a hipótese Looney.

Era, de certo modo, muito reconfortante para Freud acreditar que o seu precursor Shakespeare não fora uma personalidade bastante vulgar de Stratford, mas, antes, um nobre enigmático e poderoso. O que está em cau-

sa é mais do que snobismo. Para Freud, tal como para Goethe, as obras de Shakespeare constituíam o centro secular da cultura, a esperança numa glória racional da humanidade ainda por chegar. Para

Freud havia ainda mais do que isso. Num determinado nível, Freud compreendeu que Shakespeare tinha inventado a psicanálise ao inventar a psique, até ao ponto em que Freud a podia reconhecer e descrever. Este não podia ter sido um reconhecimento agradável, uma vez que subvertia a declaração de Freud de que «eu inventei a psicanálise porque ela não tinha literatura». A vingança chegou com a pretensa demonstração de que Shakespeare era um impostor, o que satisfazia o ressentimento freudiano, embora racionalmente não tornasse as peças menos precursoras. Shakespeare fez muitos estragos nas originalidades de Freud, mas agora Shakespeare estava desmascarado e caído em desgraça. Podemos estar gratos por não termos um Oxford e Shakespearianismo, da autoria de Freud, a juntar-se nas nossas estantes a Moisés e Monoteísmo e aos vários clássicos do Shakespeare do novo historicismo, do marxismo e do feminismo. O Freud francês já era bastante idiota, mas agora temos o Joyce francês, que é difícil de engolir. No entanto, nada pode ser mais oximorónico que o Shakespeare francês, que é o que se deveria chamar ao novo historicismo.

O autêntico stratfordiano escreveu tinta e oito peças em vinte e quatro anos, e depois regressou a casa para morrer. Aos quarenta e nove anos compôs a sua última peça, Os Dois Parentes Nobres [*The Two Noble Kinsmen*], de parceria com John Fletcher. Três anos depois estava morto, já perto do seu quinquagésimo segundo aniversário. O criador de Lear não teve uma morte muito momentosa depois de uma vida sem sobressaltos. Não existem grandes biografias de Shakespeare, não porque não saibamos bastante mas, antes, porque não há bastante para se saber. No nosso tempo, entre os escritores de primeira grandeza, só a vida de Wallace Stevens parece ter sido tão mortíça de acontecimentos ou agitação exteriores quanto a vida de Shakespeare. Sabemos que Stevens detestava o imposto proporcional ao rendimento e que Shakespeare era célere nos processos que punha em tribunal para proteger os seus investimentos imobiliários. Sabemos que, passada a sua origem, nem o casamento de Shakespeare nem o de Stevens contiveram uma especial paixão. Depois disto, trabalhamos para conhecer as peças ou as intrincadas variações de Stevens sobre os seus meditativos êxtases de apreensão.

É muito gratificante para a imaginação que esta seja levada a cair de novo na obra quando lá não parece estar nenhum redemoinho autoral. Com Christopher Marlowe eu cismo com o homem, sobre o qual se pode meditar interminavelmente, visto que com as peças não podemos fazer tal coisa.

Com Rimbaud eu cismo com a obra e o homem, embora o rapaz seja

mais enigmático do que a sua poesia. Stevens, o homem, evadiu-se tão completa-

A I D A D E A R I S T O C R Â T I C A

73

mente que quase não é preciso procurá-lo. Quanto ao homem Shakespeare, dificilmente ele pode ser considerado evasivo, ou muito seja o que for. Ele não tem um porta-voz incontestável nas peças: nem Hamlet, nem Próspero, e nem certamente o fantasma do pai de Hamlet, que se supõe ter sido representado pelo próprio Shakespeare. Nem os seus especialistas mais cuidadosos podem assinalar de maneira definitiva as fronteiras entre o convencional e o pessoal nos sonetos. Ao procurar compreender a obra ou o homem, nós somos sempre levados de novo à eminência indiscutivelmente central das peças maiores, quase a partir da altura em que elas foram legalmente autorizadas pela primeira vez.

Uma maneira de lidar com a eminência da supremacia de Shakespeare consiste em denegá-la. Desde Dryden até hoje, é impressionante o tão reduzido número daqueles que seguiram esse caminho. A novidade (ou o desejado escândalo) do actual novo historicismo dá a entender que essa supremacia mora noutro sítio, mas de facto ela vive nessa denegação, geralmente implícita, mas algumas vezes manifesta. Se as energias sociais (partindo do princípio de que elas são alguma coisa mais do que uma metáfora historicizante, o que duvido) do Renascimento inglês escreveram de algum modo O Rei Lear, então há condições para que a singularidade de Shakespeare seja posta em questão. Pode ser que daqui a mais ou menos uma gera-

ção a ideia de «energia social» como autora d'O Rei Lear pareça tão esclarecedora quanto a conjectura de que aquela tragédia foi escrita pelo conde de Oxford ou por Sir Francis Bacon. O impulso em causa é praticamente o mesmo. Mas é tão fácil reduzir Shakespeare ao seu contexto, qualquer que ele seja, como o é reduzir Dante à Florença e à Itália dos seus dias. Ninguém se vai levantar, aqui ou em Itália, para proclamar que Cavalcanti foi o par estético de Dante, e seria igualmente inútil defender a causa de Ben Jonson ou de Christopher Marlowe como rivais autênticos de Shakespeare.

Jonson e Marlowe, de modos muito diferentes, eram grandes poetas e por vezes dramaturgos notáveis, mas o leitor ou o actor entram numa

outra ordem da arte quando deparam com O Rei Lear.

Qual é a diferença de Shakespeare que exige a companhia estética de Dante, Cervantes, Tolstoi e poucos mais ? Fazer esta pergunta equivale a iniciar a demanda que constitui o objectivo final do estudo literário, isto é, a procura de um tipo de valor que transcende os preconceitos e as necessidades particulares das sociedades em determinados pontos do tempo.

Segundo as nossas ideologias actuais, uma tal demanda é ilusória. Mas, em parte, este meu livro tem por finalidade combater a política cultural, tanto de esquerda como de direita, que está a destruir a crítica literária e, conseqüentemente, que pode destruir a própria literatura. Há uma substância na obra de Shakespeare que prevalece e que provou ser multicultural, tão universalmente apreendida em todas as línguas que é como se tivesse esta-

74

O C Â N O N E O C I D E N T A L

belecido um multiculturalismo prático à volta do mundo, o qual já ultrapassa em muito as nossas trapalhices politizadas que pretendem instituir esse ideal. Shakespeare é o centro do embrião de um cânone que não é nem ocidental nem oriental, e ainda menos eurocêntrico, mas mundial. E sou assim lançado novamente para a grande pergunta: qual é a excelência singular de Shakespeare, a sua diferença tanto em espécie como em grau em relação a todos os outros escritores?

O domínio que Shakespeare tem da linguagem, embora extraordinário, não é único e pode ser imitado. A frequência com que a poesia escrita em inglês se torna shakespeareiana testemunha o poder de contaminação da sua retórica elevada. A magnificência típica de Shakespeare reside no seu poder de representação do carácter e da personalidade humanos e das suas mutabilidades. O elogio canónico desta magnificência foi inaugurado pelo prefácio de Samuel Johnson ao Shakespeare de 1765, e é ao mesmo tempo revelador e enganador: « Shakespeare é, acima de todos os escritores, pelo menos acima de todos os escritores modernos, o poeta da natureza, o poeta que ergue diante dos seus leitores um espelho fiel dos comportamentos e da vida.»

Johnson, num tributo a Shakespeare, faz-se eco do elogio que Hamlet dirige aos actores. Contra as suas palavras, surgem as de Oscar Wilde: «Este aforismo infeliz de a arte erguer o espelho diante da natureza é

deliberadamente afirmado por Hamlet para convencer os presentes da sua absoluta insanidade em todas as questões de arte.»

O que é verdade é que Hamlet estava a falar dos actores como os que erguem um espelho diante da natureza, mas tanto Johnson como Wilde assimilaram os actores ao dramaturgo. A «natureza» de Wilde era um agente de bloqueio que tentava em vão frustrar a arte, enquanto Johnson via a «natureza» como um princípio de realidade, submergindo o idiossincrático no geral ou na «progenitura da humanidade comum». Shakespeare, mais sábio do que estes dois críticos genuinamente sábios, via a «natureza» através de perspectivas em conflito, as de Lear e Edmundo na mais sublime das tragédias, as de Hamlet e Cláudio em outra, as de Otelo e Iago ainda numa outra.

Não podemos erguer um espelho diante de nenhuma destas naturezas, ou persuadirmo-nos convincentemente a nós próprios de que o nosso sentido de realidade é mais abrangente do que o da tragédia shakespeariana. Não existem obras literárias que, mais do que as de Shakespeare, nos façam lembrar o facto de que nada pode ser como uma peça a não ser outra peça, dando ao mesmo tempo a entender que uma ideia trágica não é só como uma outra ideia trágica (embora também possa sê-lo), mas é também como uma pessoa, ou como a mudança numa pessoa, ou como a forma final da mudança pessoal, que é a morte.

O significado de uma palavra é sempre outra palavra, pois as palavras são mais como outras palavras do que o podem ser como pessoas ou coisas,

A I D A D E A R I S T O C R Á T I C A

75

mas Shakespeare dá frequentemente a entender que as palavras são mais como pessoas que como coisas. A representação shakespeariana da personagem tem uma riqueza preternatural em torno dela, porque nenhum outro escritor, de antes ou de depois, nos dá uma ilusão mais forte de que cada personagem fala com uma voz diferente das vozes das outras personagens.

Ao observar esta particularidade, Johnson atribuiu-a ao retrato exacto da natureza geral, mas Shakespeare questionaria prontamente a realidade de uma tal natureza. A sua capacidade fora do vulgar de apresentar seres imaginários com vozes inalteráveis, mas que parecem

realmente diferentes, emana, em parte, do mais abundante sentido da realidade que alguma vez penetrou na literatura.

Quando tentamos isolar a consciência que Shakespeare tem da realidade (ou, se quisermos, da versão da realidade veiculada pelas peças), é provável que ela nos confunda. Quando nos afastamos d'A Divina Comédia, o estranhamento do poema choca-nos, mas o drama shakespeariano parece ser totalmente familiar e, no entanto, simultaneamente demasiado rico para tudo absorver de uma só vez. Dante interpreta para nós as suas personagens, e se não aceitamos os juízos dele o poema abandona-nos.

Shakespeare abre tanto as suas personagens a múltiplas perspectivas que elas se tornam instrumentos analíticos para nos julgar. Se somos moralistas, Falstaff indigna-nos; se somos desenxabidos, Rosalinda revela-nos como tal; se somos dogmáticos, Hamlet foge de nós para sempre. E se gostamos de explicações detalhadas, os grandes vilões shakespearianos levam-nos ao desespero. Iago, Edmundo e Macbeth não agem sem motivo; eles transbordam de motivos, a maioria dos quais é por eles inventada ou imaginada para eles próprios. Tal como os grandes seres de espírito vivo - Falstaff, Rosalinda, Hamlet -, aquelas monstruosas malevolências são artistas do eu, ou livres artistas deles mesmos, como foi observado por Hegel. Hamlet, o mais fecundo de entre eles, é investido por Shakespeare com algo que se parece muito com uma consciência autoral, mas uma consciência que não é a de Shakespeare. Interpretar Hamlet torna-se tão difícil quanto interpretar aforistas como Emerson, Nietzsche e Kierkegaard. «Eles viveram e escreveram», o que é incontestável, mas Shakespeare encontrou maneira de nos dar um Hamlet que escreveu aqueles acrescentos que transformaram O Assassínio de Gonzaga n' A Ratoeira. O mais desconcertante dos conseguimentos shakespearianos é o de ter sugerido mais contextos para nos explicar a nós do que aqueles que nós somos capazes de encontrar para explicar as suas personagens.

Para muitos leitores, os limites da arte humana são tocados n' O Rei Lear, que juntamente com Hamlet aparece como o ponto mais alto do cânone shakespeariano. A minha preferência pessoal vai para Macbeth. Nunca me recomponho do choque que me provoca a drástica economia desta

uma importância decisiva. Não obstante, Macbeth tem unicamente a sua enorme personagem, e até mesmo Hamlet é tão dominada pelo seu herói que todas as figuras menores ficam cegas (tal como nós ficamos) pelo seu brilho transcendente. O poder de individualização de Shakespeare é mais forte n' O Rei Lear e, por estranho que pareça, em Medida por Medida, duas peças em que não existem personagens menores. Com Lear estamos no centro dos centros da excelência canónica, tal como acontece em alguns cantos particulares d' « 0 Inferno» ou d' « 0 Purgatório», ou numa narrativa tolstoiana como Hadji Murade. Aqui, mais do que em qualquer outra parte, o fogo da invenção devasta todos os contextos, e torna possível o nosso encontro com o que pode ser chamado de valor estético primordial, livre da história e da ideologia, e disponível a seja quem for que possa ser educado para o ler e ver.

Os partidários do Ressentimento podem destacar que só uma elite pode ser educada dessa forma. Os nossos momentos mais verdadeiros dizem-nos que, à medida que este século envelhece, se vai tornando cada vez mais difícil ler em profundidade. Quer a causa seja os média, quer outras distrações da Idade Caótica, até a elite tende a perder a concentração de leitores. A leitura próxima do texto [close reading] pode não ter acabado com a minha geração, mas decerto que se eclipsou nas gerações posteriores. Será irrelevante o facto de que só perto dos quarenta anos é que eu comprei o meu primeiro aparelho de televisão? Não posso ter a certeza, mas por vezes interrogo-me sobre se uma preferência crítica pelo contexto em detrimento do texto não reflecte uma geração impacientada com a leitura profunda. A tragédia de Lear e Cordélia pode ser transmitida até a espectadores ou a leitores superficiais, porque o que é ímpar em Shakespeare é que ele é capaz de distrair em quase qualquer nível de atenção. Mas representada devidamente, lida devidamente, aquela peça exige mais do que aquilo que pode ser dado por uma qualquer simples consciência responsiva.

É famoso o facto de que o Dr. Johnson não podia tolerar a morte de Cordélia: «Há muitos anos atrás fiquei tão chocado pela morte de Cordélia que não sei se alguma vez conseguiria ler novamente as últimas cenas da peça se não tivesse que levar a cabo a tarefa de as rever como responsável pela edição. »

Há, tal como Johnson inferiu, uma desolação terrível na cena final d'A Tragédia do Rei Lear, um efeito que ultrapassa qualquer outra coisa do seu género, em Shakespeare ou em qualquer outro escritor. Johnson tomou talvez a morte de Cordélia como uma sinédoque daquela desolação, uma sinédoque da visão do velho rei, levado

novamente à loucura pelo seu desgosto, ao entrar com Cordélia morta nos seus braços. Enquanto espetáculo tem a força de uma imagem que inverte todas as expectativas naturais, e foi

AIDA DE ARISTOCRÁTICA

77

optimamente lida de modo desviante¹ por Freud no seu «Ü Tema dos Três Cofres» (19 1 3) :

Lear traz o cadáver de Cordélia para cena. Cordélia é a morte. Se se inverter a situação, ela torna-se-nos compreensível e familiar. É a deusa da morte que leva o herói morto do campo de batalha, tal como as Valquírias na mitologia alemã. A eterna sabedoria, envolta nas roupagens do mito primitivo, aconselha o homem velho a renunciar ao amor, a escolher a morte, a familiarizar-se com a necessidade de morrer².

Aos cinquenta e cinco anos de idade, Freud ainda tinha vinte e seis anos para viver e, no entanto, não podia falar do «herói» sem se escolher a si mesmo para o papel. Renunciar ao amor, escolher a morte e familiarizar-se com a necessidade de morrer é característico do Príncipe Hamlet, mas não se adapta ao Rei Lear. Os reis costumam a morrer, em Shakespeare e na vida, e Lear é a maior de todas as representações de um rei. O seu precursor não é um monarca literário, mas o modelo de todos os governantes: Javé, o Senhor ele mesmo (a não ser que se decida encarar Javé como uma personagem literária), com que Shakespeare deparou na Bíblia de Genebra. O Javé da escritora J, que domina a parte primordial do Génesis, Êxodo e Números, é tão irascível e por vezes tão louco quanto Lear. Lear, imagem da autoridade paterna, não é muito querido das críticas feministas, que facilmente o classificam de arquétipo da coacção patriarcal. O seu poder, mesmo arruinado, parece ser o que elas não perdoam, na medida em que o interpretam como a união de deus, rei e pai num mesmo temperamento intolerante. O que elas esquecem é a evidência da peça: Lear não é só temido e venerado por todos quantos na peça estão do lado do bem, ele é também verdadeiramente amado por Cordélia, o Bobo, Gloucester, Edgar, Kent, Albany e, claro, pelo seu povo em geral.

A personalidade de Lear deve muito a Javé, mas é consideravelmente mais amistosa. O seu principal defeito em relação a Cordélia é ter-lhe

um amor excessivo que, em troca, exige excesso. De toda a vasta plêiade de personagens de Shakespeare, Lear é a mais impetuosa, uma qualidade talvez atraente em si mesma, mas que não é apropriada à sua idade e posição.

Mesmo as mais ressentidas interpretações de Lear, que desmistificam a pretensa capacidade do rei para a piedade social, deixam intacta a sua intensidade apaixonada, uma qualidade partilhada pelas filhas, Goneril e Regan,

«Lida de modo desviante» [misread]. Acerca desta noção, veja-se a nota da p. 20.

Sigo a versão portuguesa deste ensaio de Freud contido na antologia: Sigmund Freud. Textos Essenciais sobre Literatura, Arte e Psicanálise, tradução de Manuela Barreto; selecção, prefácio, revisão científica e notas de José Gabriel Pereira Bastos e Susana Trovão Pereira Bastos (Publicações Europa-América, Mem Martins, 1994).

•

78

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

mas às quais falta o desordenado impulso dele para o amor. Elas são o que o pai teria sido se não possuísse também as qualidades da sua filha Cordélia. Shakespeare não tenta justificar explicitamente a diferença de Cordélia em relação às irmãs, ou o contraste igualmente surpreendente entre Edgar e Edmundo. Mas Shakespeare dota superiormente tanto Cordélia como Edgar de uma teimosia que é muito mais ampla do que a taciturnidade que ambos partilham. Há qualquer coisa contra a corrente nestas duas personagens autenticamente afectuosas, qualquer coisa de obstinado, uma força cujo canto subterrâneo é a determinação. Conhecendo bem o pai e as irmãs, Cordélia podia evitar a tragédia através de um toque de diplomacia inicial, mas recusa

-se a fazer tal coisa. Edgar adapta um disfarce autopunidor, mais inferior e mais degradante do que aquilo que seria estritamente necessário, e conserva todos os seus disfarces mesmo depois (e durante muito tempo) de eles já não serem necessários. A recusa de Edgar de se revelar a Gloucester, até mesmo à altura em que anonimamente avança para trespassar Edmundo com a espada, é tão interessante quanto a recusa de Shakespeare de dramatizar a cena da revelação e da reconciliação entre pai e filho. Ouvimos a narrativa que

Edgar faz da cena, mas é-nos negado assistir à cena. Penso que sentimos que Edgar pode ser o representante pessoal de Shakespeare na peça, em contraste com o Edmundo marlowiano. Edmundo é um génio, tão brilhante quanto Iago, mas mais frio, a figura mais fria de toda a obra de Shakespeare. É na antítese entre Edmundo e Lear que eu localizaria uma das origens do poder estético incomparável da peça. Nessa antítese encontra-se algo que pertence ao âmago de Shakespeare; algo de que o coração do espectador ou do leitor sente a falta na peça; algo que torna a peça incapaz de nos abençoar a nós e a si mesma. No centro da mais forte obra literária com que eu alguma vez deparei existe um vazio terrível e deliberado, um vácuo cosmológico para dentro do qual nós somos lançados. Uma apreensão sensível d'A Tragédia do Rei Lear dá-nos um sentido de termos sido lançados para fora e para baixo até ficarmos para além dos valores, completamente despojados.

Não há transcendência no final d' O Rei Lear, ao contrário do que, de certo modo, parece acontecer quando Hamlet morre. A morte de Lear é um alívio para ele, mas não para os sobreviventes: Edgar, Albany, Kent.

E também não é um alívio para nós. Lear encarnava demasiadas coisas para que a maneira como morreu pudesse ser aceitável por parte dos seus súbditos, e o nosso próprio investimento nos sofrimentos de Lear tornou-se demasiado amplo para um freudiano «familiarizar-se com a morte». Talvez Shakespeare mantivesse a morte de Glouster fora do palco, de modo a que o contraste entre um Lear moribundo e um Edmundo moribundo conservasse toda a sua pungência. Edmundo faz um esforço supremo para evitar uma morte sem sentido quando tenta revogar a sua ordem de assassinar Cordélia e Lear. É demasiado tarde, e nós não sabemos, nem o próprio

A I D A D E A R I S T O C R Â T I C A 79

Edmundo sabe, o que fazer com ele à medida que o retiram para fora do palco para morrer.

A grandeza da peça tem tudo a ver com a grandeza patriarcal de Shakespeare, um aspecto do humano que hoje em dia é severamente desvalorizado numa idade crítica de feminismo, de marxismo literário e dos vários modos críticos relacionados com a cruzada antiburguesa que importámos de Paris.

Contudo, Shakespeare é demasiado perspicaz para comprometer a sua arte a ideias políticas patriarcais, ou ao cristianismo, ou mesmo ao

absolutismo monárquico do seu patrono, o rei Jaime I, e Lear é hoje ressentido por razões maioritariamente irrelevantes. O velho rei desorientado defende a sua posição em nome da natureza, uma natureza completamente diferente daquela invocada como deusa pelo niilizante Edmundo. Nesta peça extensa, Lear e Edmundo não trocam uma única palavra entre si, embora estejam juntos em palco durante duas cenas importantes. Que poderiam eles dizer? Que diálogo é possível entre a mais ardente personagem de Shakespeare e a mais fria; entre uma que se interessa demasiado e outra que não se interessa absolutamente nada?

No sentido da natureza de Lear, Goneril e Regan são duas bruxas desnaturadas, monstros das profundezas, e de facto é o que elas são. No conceito de natureza de Edmundo, as suas duas amantes demoníacas são insuperavelmente naturais. O drama de Shakespeare não nos permite um meio-termo.

Rejeitar Lear não é uma opção estética, por mais treinado que se possa estar contra os seus excessos e contra o seu poder inquietadoramente estranho¹.

Shakespeare junta-se aqui à escritora J, cujo Javé demasiado humano é para nós ao mesmo tempo incomensurável e impossível de evitar. Se queremos uma natureza humana que não se rapina a si mesma, então voltamo-nos para a autoridade de Lear, por mais imperfeita e por mais comprometida que possa estar com o seu poder de magoar. Lear não se pode curar a si mesmo nem a nós, e não pode sobreviver a Cordélia. Mas muito pouco na peça lhe pode sobreviver: Kent, que somente deseja juntar-se na morte ao seu mestre; Albany, que emula Lear ao abdicar do trono; Edgar, sobrevivente apocalíptico, que evidentemente fala por Shakespeare e pelo público no fechar da peça: Ao fardo destes tristes tempos devemos obedecer;

Dizer o que sen timos, não o que devíamos dizer.

Os mais velho foi quem mais sofreu; nós que somos jovens Nunca veremos tanto, nem tanto tempo viveremos.

A natureza, tal como o Estado, está quase ferida de morte, e as três personagens sobreviventes saem ao som de uma marcha fúnebre. O que mais interessa é a mutilação da natureza, e o nosso sentido do que é ou não é natu-

«Inquietadoramente estranho.» Veja-se a nota da p. 437 e a nota 1 da p. 438.

ral nas nossas próprias vidas. Tão arrebatador é o efeito no fecho da peça que tudo parece estar contra tudo. Porque é que ficamos afectados de um modo tão forte e simultaneamente tão ambivalente com a morte de Lear?

Em 1815, com sessenta e seis anos de idade, Goethe escreveu um ensaio sobre Shakespeare para tentar reconciliar as suas próprias atitudes antitéticas acerca do maior poeta ocidental. Tendo começado por ser um idólatra de Shakespeare, Goethe desenvolveu um pretenso «classicismo» que achava que Shakespeare não era totalmente adequado, e «Corrigiu» Shakespeare através de uma versão bastante austera de Romeu e Julieta. Se bem que a opinião final de Goethe seja favorável a Shakespeare, o ensaio é um desconcerto e uma evasão. Ele contribuiu para engrandecer o reinado de Shakespeare na Alemanha, mas a ambivalência de Goethe acerca de um génio poético e dramático para além do seu impediu-o de chegar a um juízo claro acerca do interesse incomparável e duradouro de Shakespeare. Ficou para Hegel, nas conferências publicadas postumamente sob o título *Die Philosophie der Kunst*

[«A Filosofia da Arte»], a tarefa de conseguir um discernimento da representação shakespeariana da personagem que ainda precisa de ser por nós desenvolvido, isto se alguma vez conseguirmos chegar a uma crítica digna de Hegel.

No essencial, Hegel procura distinguir os tipos de personagens de Shakespeare dos de Sófocles e Racine, Lope de Vega e Calderón. O herói trágico grego tem de fazer frente a um poder ético mais elevado através de uma individualidade, um pathos ético, que se confunde com aquilo que se opõe ao herói, porque esse pathos faz ele mesmo já parte do pathos mais elevado. Hegel encontra em Racine um estilo abstracto de delineação da personagem, no qual paixões bem específicas são representadas como puras personificações, de modo que a oposição entre o individual e o poder mais elevado tende a ser abstracta. Lope de Vega e Calderón são, de alguma maneira, cotados mais acima por Hegel, que do mesmo modo vê neles um estilo abstracto de construção da personagem, mas em quem também vê uma certa solidez e sentido da personalidade, por mais inflexível que ela seja. As tragédias alemãs nem neste nível são cotadas : Goethe, apesar do seu shakespearianismo inicial, desvia-se da caracterização para entrar numa exaltação da paixão, e Schiller é rejeitado por ter

substituído a realidade pela violência. Contra todos eles, e a uma altura salutar, Hegel coloca Shakespeare, naquela que é a melhor crítica jamais escrita acerca da representação literária shakespeariana: Quanto mais Shakespeare, no abraço infinito do seu palco-do-mundo, continua a desenvolver os limites extremos do mal e da loucura, nessa medida ...

ele concentra estas personagens nas suas limitações. Ao fazê-lo, no entanto, ele confere-lhes inteligência e imaginação; e por meio da imagem em que elas,

AIDA DE ARISTOCRÁTICA 81

em virtude daquela inteligência, se contemplam a si mesmas objectivamente, como obra de arte, ele toma-as livres artistas de si mesmas, e é com plena mente capaz, através da total virilidade e da total verdade da sua caracterização, de despertar o nosso interesse por criminosos, não menos que pelos labregos e bobos mais vulgares e de espírito fraco. (Itálicos meus.) Iago, Edmundo e Hamlet contemplam-se a si mesmos objectivamente em imagens forjadas pelas suas próprias inteligências, e são capazes de se verem a si mesmos como personagens dramáticas, como artífices estéticos. Eles tornam-se, assim, livres artistas deles mesmos, o que quer dizer que eles são livres de se escreverem a si mesmos, de decidir mudanças no eu. Escutando os seus próprios discursos e ponderando essas expressões, eles mudam e passam à contemplação de uma alteridade no eu, ou à possibilidade de uma tal alteridade.

Hegel viu o que é necessário ver em e acerca de Shakespeare, mas o seu estilo gnómico e palestrante precisa de ser aberto. Considere-se o bastardo Edmundo, o Maquiavel marlowiano da tragédia de Lear, como o nosso exemplo hegeliano. Edmundo é o limite extremo do mal, a primeira representa

ção absoluta de um niilista que a literatura ocidental nos dá, e ainda o maior.

E saídos de Edmundo, mais ainda do que de Iago, virão os niilistas de Melville e de Dostoiévski. Tal como Hegel diz, Edmundo sobressai tanto pela imaginação como pelo intelecto. Muito mais do que Iago, ele quase podia ser um desafio para o maior de todos os contra-Maquiavéis, Hamlet. Em virtude do seu supremo intelecto - infinitamente fértil, rápido, frio e preciso -, Edmundo projecta uma imagem de si mesmo como seguidor bastardo da deusa Natureza, e por via dessa imagem ele contempla-se a si mesmo objectivamente

como obra de arte. O mesmo faz lago antes dele, mas lago imagina emoções negativas e só depois sente, até mesmo sofre, essas emoções. Edmundo é um livre artista de si mesmo: ele nada sente.

Já tive oportunidade de observar que o herói trágico, Lear, e o vilão principal, Edmundo, não têm um único momento em que se dirijam um ao outro. Partilham o palco em duas cenas cruciais, no início e perto do final, mas nada têm a dizer um ao outro. Na verdade, não podem trocar uma só palavra, pois nenhum poderia relacionar-se com o outro por um momento que fosse.

Lear é todo sentimento, Edmundo pura e simplesmente não o é. Quando Lear se enraivece contra as suas filhas «desnaturadas», Edmundo, apesar de toda a sua inteligência, não consegue perceber a razão para tal, dado que para Edmundo o seu comportamento para com Gloucester é «natural», tal como o é, segundo ele, o de Goneril e o de Regan para com Lear. Edmundo, o mais natural dos bastardos, torna-se inevitavelmente objecto das paixões mortíferamente rapaces de Goneril e Regan. A ambas ele proporciona prazeres, mas nenhuma o impressiona até ao momento em que contempla os seus

82

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

dois cadáveres transportados para o palco, enquanto ele próprio agoniza lentamente devido ao golpe mortal desferido por seu irmão Edgar.

Ao contemplar os monstros das profundezas agora mortos, Edmundo confronta-se com a verdadeira imagem de si mesmo, ficando graças a ela livre para se tornar o artista absoluto do seu eu: «Às duas tinha prometido casamento; agora estamos os três *unidos num instante*.» *O tom é impressionantemente sem afectação e, embora Webster e outros autores do período jacobiano*¹ *tentassem imitá-la, a ironia é quase única. A contemplação de Edmundo passa da ironia para uma tonalidade de que consigo ter a experiência, mas que só pobremente consigo categorizar: «Mesmo assim, Edmundo era amado ! Foi por mim que uma envenenou a outra, / e depois a si própria se matou.»* Ele está a falar não tanto para Albany e Edgar, mas em voz alta de modo a ser ouvido por si mesmo. A linguagem de Shakespeare transmite a situação dolorosa deste mais brilhante de todos os vilões a descobrir para si mesmo essa situação, avivando a imagem de modo a alargar a liberdade da sua própria artisticidade do eu. Não ouvimos orgulho ou admiração e, no entanto, há um assombramento perante o sentido de ligação, mesmo

que essa ligação seja unicamente com estas duas terríveis irmãs.

Hazlitt, com quem partilho a minha sobressaltada afeição por Edmundo, sublinha a reconfortante falta de hipocrisia deste. Também aqui não há aviltamento ou pose por parte de Edmundo. Ele escuta-se a si mesmo, e a sua resposta é a vontade de mudar, que ele reconhece ser uma alteração moral positiva, se bem que insista que a sua própria natureza não se modifica: «Perco o sopro da vida. Algum bem quero fazer, / Apesar da minha própria natureza.» A ironia trágica de Shakespeare exige que esta inversão surja demasiado tarde para salvar Cordélia. E ficamos a pensar: então, porque é que Shakespeare representa esta metamorfose extraordinária em Edmundo? Haja ou não uma resposta a esta pergunta, consideremos a mudança em si mesma, embora Edmundo seja levado para fora do palco ainda convencido de que a Natureza é a sua deusa.

Que significa, que pode significar, uma personagem fictiva ser qualificada de «Um livre artista de si mesmo»? Não encontro este fenómeno na literatura ocidental anterior a Shakespeare. Aquiles, Eneias, o peregrino Dante, Dom Quixote, não se modificam por escutarem o que eles próprios disseram, não operando nessa base, através do seu intelecto e da sua imaginação, uma reviravolta nas suas vidas. A nossa convicção ingénua, mas esteticamente crucial, de que Edmundo, Hamlet, Falstaff e tantos outros podem levantar-se e sair, digamos assim, das suas peças, talvez mesmo contra os desejos do próprio Shakespeare, está relacionada com o facto de eles serem livres artistas de si mesmos. Enquanto ilusão teatral e literária, enquanto efeito da linguagem figurativa, este poder shakespeariano está para além da compreensão, embora

«Jacobiano» corresponde ao inglês Jacobean. Veja-se a nota da p. 184.

A I D A D E A R I S T O C R Á T I C A 83

tenha sido universalmente imitado durante quatro séculos. Este poder não poderia existir senão no solilóquio shakespeariano. Ele estava proibido a Racine pela doutrina crítica francesa, a qual não permitia que o actor trágico se dirigisse directamente quer a si mesmo, quer ao público. Os dramaturgos da Idade de Ouro espanhola, especialmente Lope de Vega, dão ao solilóquio a forma de soneto, numa espécie de triunfo barroco que funciona contra a interioridade. No entanto, não se pode fazer de uma personagem um livre artista de si mesmo ou de si mesma negando a interioridade a essa personagem.

Shakespeare não é possível nos termos barrocos, mas, nesse caso, a

liberdade trágica é mais um oxímoro shakespeariano que uma condição em Lope de Vega, ou Racine, ou Goethe.

Vê-se porque é que Cervantes falhou como escritor de teatro e triunfou como autor de Dom Quixote. Existe uma afinidade hermética entre Cervantes e Shakespeare: o Dom e o Sancho não são livres artistas deles mesmos, mas entram totalmente na ordem do jogo. É devido à força invulgar de Shakespeare que os seus protagonistas trágicos, heróis ou vilões, dissolvem as demarcações entre as ordens da natureza e do jogo. A autoridade especial de Hamlet, a sua assunção convincente de uma consciência autoral muito dele, vai para além da sua transformação d'O Assassínio de Gonzaga n'A Ratoeira.

Em todos os momentos, a mente de Hamlet é uma peça dentro da peça, porque é Hamlet, mais do que qualquer outra personagem de Shakespeare, que é o livre artista de si mesmo. Tanto a sua exaltação como os seus tormentos brotam da sua contínua meditação acerca da sua própria imagem. Shakespeare encontra-se no centro do Cânone porque, pelo menos em parte, Hamlet lá está. A consciência introspectiva, livre de se contemplar a si mesma, permanece como a mais elitista de todas as imagens ocidentais, mas sem ela o Cânone não é possível e, pondo as coisas cruamente, nós também não.

Moliere, nascido seis anos depois da morte de Shakespeare, escreveu e actuou numa França que ainda não havia sido exposta à influência de Shakespeare. Os desencontrados destinos de Shakespeare em França começam a configurar um padrão por meados do século xvm, quase três gerações depois da morte de Moliere. É muito pouco provável que Moliere tivesse mesmo ouvido falar de Shakespeare. Porém, Shakespeare e Moliere têm uma afinidade autêntica. Eles aliam-se pelo temperamento e pela liberdade em relação à ideologia, se bem que, quanto à comédia, as suas respectivas tradições formais estejam razoavelmente em conflito. É Voltaire quem inicia a tradição francesa de resistência a Shakespeare em nome do neoclassicismo e das tragédias de Racine. A chegada tardia do Romantismo francês trouxe consigo uma forte influência de Shakespeare na literatura francesa, que foi particularmente vital em Stendhal e Victor Hugo, mas no final do terceiro terço do século XIX já se tinha esgotado a maior parte do entusiasmo por Shakespeare. Embora ainda hoje ele seja representado em França, quase tão frequentemente quanto Mo-

liere e Racine, no essencial a tradição cartesiana voltou a firmar-se, e a França conserva uma cultura literária relativamente não shakespeariana.

É difícil salientar o efeito continuado de Shakespeare nos alemães, mesmo em Goethe, que estava tão consciente de ter sido influenciado. Manzoni, o principal romancista da Itália do século XIX, é um escritor bastante shakespeariano, tal como o é Leopardi. E apesar da furiosa polémica de Tolstoi contra Shakespeare, a sua própria arte depende de um sentido shakespeariano da personagem, tanto nos seus dois grandes romances como na sua obra-prima tardia, a novela Hadji Murade. Dostoievski deve claramente os seus grandes niilistas aos seus precursores shakespearianos, Iago e Edmundo, enquanto Pushkin e Turgueniev se encontram entre os críticos decisivos do século XIX.

Ibsen trabalhou prodigiosamente para afastar Shakespeare mas, felizmente para ele, sem grande sucesso. Talvez tudo o que Peer Gynt e Hedda Gabler tenham em comum seja a sua intensidade shakespeariana, a sua inspirada capacidade de mudança através da escuta de si mesmos.

Até à Idade Moderna, a Espanha teve pouca necessidade de Shakespeare.

As figuras maiores da Idade de Ouro espanhola - Cervantes, Lope de Vega, Calderón, Tirso de Molina, Rojas, Góngora - trouxeram à literatura hispânica uma exuberância barroca que, de certo modo, já era shakespeareana e romântica. O famoso ensaio de Ortega sobre Shylock e o livro de Madariaga sobre Hamlet são os textos iniciais que verdadeiramente importam. Ambos chegam à conclusão de que a época de Shakespeare é também a época da Espanha. Infelizmente, perdeu-se a peça Cardenio na qual Shakespeare e Fletcher trabalharam juntos na tradução de uma história de Cervantes para o público inglês. No entanto, muitos críticos sentiram as afinidades entre Cervantes e Shakespeare, e um dos meus anseios mais constantes tem sido o de ver aparecer um dramaturgo de génio que pudesse pôr no mesmo palco o Dom, Sancho e Falstaff.

A influência de Shakespeare na nossa Idade Caótica continua a ser forte, especialmente em Joyce e Beckett. Tanto Ulisses como Fim de Partida [Endgame] são, no essencial, representações shakespeareanas, cada uma evocando Hamlet de maneira diferente. No Renascimento americano, Shakespeare esteve manifestamente presente em Moby Dick, tal como em Homens Representativos de Emerson, mas influiu mais subtilmente em Hawthorne. Não há limites para a influência de Shakespeare, mas não é a influência que faz com que o Cânone Ocidental se centre nele. Se é possível dizer-se que Cervantes inventou a ironia literária da ambiguidade, que triunfa novamente em Kafka, de Shakespeare pode-se dizer, com a mesma propriedade, que ele inventou a ironia emotiva e cognitiva da ambivalência que impera em Freud. Cada vez me choca mais observar o apagamento das originalidades de Freud quando em presença de Shakespeare, mas tal facto não teria chocado Shakespeare, o qual compreendia que literatura e plágio são dificilmente destrincháveis.

A I D A D E A R I S T O C R Á T I C A 85

O plágio é uma distinção legal e não literária, tal como o sagrado e o secular formam uma distinção política e religiosa, não sendo de modo nenhum categorias literárias.

A universalidade é a característica autêntica de unicamente uma mão -cheia de escritores ocidentais: Shakespeare, Dante, Cervantes, talvez Tolstoi.

Goethe e Milton estão ofuscados devido a uma mudança cultural; Whitman, tão popular à superfície, é hermético no âmago; Molière e Ibsen ainda partilham o palco, mas sempre depois de Shakespeare. Dickinson é espantosamente difícil devido à sua originalidade cognitiva, e Neruda tem menos de populista brechtiano e shakespeariano do que terá sido sua intenção. O universalismo aristocrático de Dante anunciou a era dos grandes escritores ocidentais, de Petrarca a Holderlin. Porém, só Cervantes e Shakespeare conseguiram totalmente a universalidade, autores populistas na maior das eras aristocráticas.

Na Idade Democrática, aquilo que está mais perto da universalidade é o milagre imperfeito de Tolstói, ao mesmo tempo aristocrático e populista. No nosso tempo caótico, Joyce e Beckett são os que mais se aproximam, mas as elaborações barrocas do primeiro e as ruínas barrocas do segundo agem no sentido de dificultar a universalidade. Proust e Kafka têm o estranhamento de Dante nas suas sensibilidades. Estou de acordo com Antonio García-Berrio quando este faz da universalidade a propriedade fundamental do valor poético. Centrar o Cânone para os outros poetas, esse tem sido o papel incomparável de Dante. Shakespeare, juntamente com Dom Quixote, continua a centrar o Cânone para leitores mais genéricos. Talvez se possa ir mais longe: para Shakespeare precisamos de um termo mais borgesiano que universalidade.

Ao mesmo tempo ninguém e toda a gente, nada e tudo, Shakespeare é o Cânone Ocidental.



O Estranho mento de Dante:

Ulisses e Beatriz

TANTO OS NOVOS HISTORICISTAS como os seus aliados ressentidos têm tentado apoucar e fragmentar Shakespeare com o objectivo de desfazer o Cânone através da dissolução do seu centro. Curiosamente, Dante, que é como o segundo centro, não está sujeito a semelhante investida, tanto nos Estados Unidos como em Itália. Sem dúvida que o assalto virá, pois os variados multiculturalistas dificilmente encontrarão um grande poeta mais contestável do que Dante, cujo espírito agreste e poderoso é politicamente incorrecto no mais alto grau. Dante é o mais agreste e o mais polémico de todos os grandes escritores ocidentais. Neste aspecto ele consegue mesmo reduzir Milton à estatura de um anão. Tal como Milton, Dante foi por si só um partido político e uma facção dentro dele. A sua intensidade herética tem sido mascarada por comentários eruditos que, mesmo nos melhores dos casos, o encaram frequentemente como se A Divina Comédia fosse o essencial de Santo Agostinho em verso. Mas é melhor começar por destacar a sua audácia extraordinária, que é ímpar em toda a tradição da literatura tida como cristã, incluindo mesmo

Nada na literatura ocidental, no longo período de tempo que vai da Javeísta e de Homero a Joyce e a Beckett, é tão sublimemente escandaloso quanto a exaltação que Dante faz de Beatriz. Esta é sublimada de imagem de desejo em condição angelical, tornando-se nesse papel um elemento crucial na hierarquia eclesiástica da salvação. Na medida em que de início Beatriz

88

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

vale só como instrumento da vontade de Dante, a sua apoteose também envolve necessariamente a própria eleição de Dante. O seu poema é uma profecia, e compromete-se com a função de ser um Terceiro Testamento de modo nenhum subserviente ao Antigo e ao Novo Testamentos. Dante não legitima a consideração da Comédia como ficção, a sua suprema ficção.

Antes, o poema é a verdade, universal e não temporal. O que o peregrino Dante vê e diz na narrativa de Dante, o poeta, tem a intenção de nos convencer para sempre da inelutabilidade poética e religiosa de Dante. Os gestos de humildade do poema, tanto da parte do peregrino como do poeta, impressionam bastante os estudiosos de Dante. Porém, esses gestos são muito menos convincentes do que a subversão que o poema faz de todos os outros poetas, bem como a insistência com que o poema evidencia o próprio potencial apocalíptico de Dante.

Apresso-me a esclarecer que estas observações são dirigidas contra muita da bibliografia crítica dantiana e, de maneira nenhuma, contra Dante. Não consigo ver como é que podemos separar o arrebatador poder poético de Dante das suas ambições espirituais, as quais são inevitavelmente ideossincráticas, e foram salvas da blasfémia só porque Dante ganhou a sua aposta com o futuro logo uma geração após a sua morte. Se a Comédia não fosse o único rival autêntico de Shakespeare, Beatriz seria um ofensa para a Igreja e mesmo para os literatos católicos. O poema é demasiado forte para não encontrar aliados. Para um neocatólico como T. S. Eliot, a Comédia transforma-se numa outra Escritura, num Mais Novo Testamento que suplementa a Bíblia cristã canónica. Charles Williams - um guru para neocristãos como Eliot, C. S. Lewis, W. H. Auden, Dorothy L. Sayers, J. R.

Tolkien e outros - foi ao ponto de afirmar que o credo de Santo

«transformar Deus em homem», só em Dante é que teve a sua expressão total. A Igreja teve de esperar por Dante e pela figura de Beatriz.

Aquilo que Charles Williams destaca ao longo do seu estudo imenso, intitulado *The Figure of Beatrice* [«A Figura de Beatriz»] (1943) ¹ é o grande escândalo do conseguimento de Dante: a espectacular invenção que o poeta faz de Beatriz. Nenhuma personagem de Shakespeare, nem mesmo o carismático Hamlet ou o divino Lear, se equiparam a Beatriz enquanto invenção exuberantemente ousada. Só o Javé da escritora J e o Jesus do Evangelho segundo São Marcos são representações mais surpreendentes ou mais elevadas. Beatriz é a assinatura da originalidade de Dante, e a sua colocação triunfante bem dentro do maravilhoso cristão da salvação constitui o mais audacioso acto levado a cabo pelo poeta para transformar a fé herdada por ele em algo muito mais dele próprio.

Os estudiosos de Dante repudiam inevitavelmente tais afirmações da minha parte, mas eles vivem tão debaixo da sombra do seu tema que tendem a esquecer completamente o estranhamento d'A Divina Comédia. Ela mantém-

•

A I D A D E A R I S T O C R Ã T I C A

89

-se a mais inquietadoramente estranha¹ de todas as obras literárias com que qualquer leitor ambicioso pode deparar, e sobrevive tanto à tradução como à vasta erudição dela própria. Tudo aquilo que permite a um leitor comum ler a Comédia decorre de qualidades no espírito de Dante que são tudo menos aquilo que geralmente é considerado ser pio. No fundamental, Dante nada tem de verdadeiramente positivo a dizer acerca de qualquer dos seus precursores poéticos ou acerca dos seus contemporâneos e, com excepção dos Salmos, nele é invulgarmente escassa a utilidade prática da Bíblia. É como se ele sentisse que o rei David, antepassado de Cristo, fosse o único precursor digno dele, o outro único poeta capaz de expressar firmemente a verdade.

O primeiro contacto de qualquer leitor com Dante rapidamente o leva a descobrir que nenhum outro autor secular está tão absolutamente convencido de que a sua própria obra é a verdade, a verdade de toda a

mais importante verdade. Milton e talvez o Tolstoi mais tardio aproximam-se da feroz convic

ção que Dante tem da rectidão, mas tanto um como outro reflectem do mesmo modo realidades contraditórias, e deixam transparecer mais o esforço da visão isolada. Dante é tão forte - retórica, psicológica e espiritualmente - que acaba por reduzir drasticamente a autoconfiança daqueles dois autores. A teologia não controla Dante mas é, antes, um recurso, um recurso entre muitos.

Ninguém nega que Dante é um supernaturalista, um cristão e um teólogo ou, pelo menos, um alegorista teológico. Mas todos os conceitos e todas as imagens recebidos por Dante são por ele submetidos a transformações tão extraordinárias que Dante surge como o único poeta cuja originalidade, inventividade e fecundidade preternatural rivalizam, de facto, com as de Shakespeare.

Um leitor que leia Dante pela primeira vez numa tradução inglesa em terza rima tão bem conseguida quanto a de Laurence Binyon, ou na inteligente versão em prosa de John Sinclair, perde uma imensidade de coisas por não ler o poema italiano. No entanto, há todo um cosmo que se mantém, e aquilo que é mais relevante é exactamente o estranhamento e a sublimidade do que se mantém, a total singularidade dos poderes de Dante, a qual só encontra a sua única excepção na singularidade dos poderes de Shakespeare. Tal como em Shakespeare, encontramos em Dante uma força cognitiva inultrapassável que se combina com uma inventividade que não possui limites meramente práticos.

Quando se lê Dante ou Shakespeare, tem-se a experiência dos limites da arte para depois se descobrir que esses limites se expandem ou se quebram.

Dante atravessa todas as limitações de uma maneira muito mais pessoal e manifesta do que Shakespeare, e embora ele seja mais um supernaturalista do que Shakespeare, o seu transcender da natureza é tão seu quanto o é o naturalismo único e idiossincrático de Shakespeare. Onde os dois poetas mais

«Inquietadoramente estranha. » Acerca desta noção, veja-se a nota da p. 437 e a nota da p. 438.

se desafiavam um ao outro é nas suas representações do amor - o que nos traz novamente à questão de onde começa e acaba o amor em Dante, isto é, à figura de Beatriz.

A Beatriz da Comédia ocupa uma posição na hierarquia celeste que é difícil de apreender. Não temos quaisquer linhas de orientação para compreender uma tal posição, pois não há nada na doutrina que apele à exaltação desta mulher florentina por quem Dante se apaixonou para toda a eternidade. O comentário mais irónico dessa paixão pertence a Jorge Luís Borges em

«Encontro Num Sonho» (Novas Inquirições, 1 937-1 952) : Apaixonar-se é criar uma religião que tem um deus fálico. Que Dante professou uma admiração idólatra por Beatriz é uma verdade que não sofre contestação; que ela o ridicularizou uma vez e que o desprezou uma outra são factos apresentados por Vito Nuova. Alguns defendem que esses factos são simbólicos de outros. A ser verdade, isso fortaleceria ainda mais a nossa certeza de um amor infeliz e supersticioso.

Pelo menos Borges devolve Beatriz à sua origem como um «encontro ilusório» e à sua enigmática alteridade para todos os leitores de Dante: «Beatriz existiu infinitamente para Dante; Dante existiu muito pouco, ou talvez mesmo nada, para Beatriz. A nossa piedade, a nossa veneração, leva-nos a esquecer aquela deplorável desarmonia, mas Dante não podia esquecê-la.»

Pouco importa que Borges esteja a projectar a sua própria paixão ironicamente absurda por Beatrice Viterbo (veja-se a sua história cabalística

«Ü Aleph»). O que ele astutamente sublinha é a escandalosa desproporção entre o que quer que fosse que Dante e Beatriz fizeram em conjunto (pouco mais que nada) e a visão que Dante tem da sua apoteose mútua n' «Ü Paraíso». A desproporção é a estrada real de Dante para o sublime. Tal como Shakespeare, ele consegue levar a melhor em tudo, porque ambos os poetas transcendem os limites dos outros poetas. A penetrante ironia (ou alegoria) da obra de Dante é que ele reconhece aceitar limites mesmo quando está a violá-los. Tudo quanto é vital e original em Dante é arbitrário e pessoal e, no entanto, é apresentado como sendo a verdade, como estando em consonância com a tradição, a fé e a racionalidade. Quase inevitavelmente, tudo isso é lido de modo desviante¹ até se misturar com o normativo, e somos finalmente confrontados com um resultado que não seria aceite

de bom grado por parte de Dante. O Dante teológico da moderna investigação americana é uma mistura de Agostinho, Tomás de Aquino e seus companheiros. Este é um Dante doutrinal, tão abstrusamente erudito e tão assombrosamente pio que só pode ser bem apreendido pelos seus professores americanos.

«Lido de modo desviante» [misread]. Acerca desta noção, veja-se a nota da p. 20.

A I D A D E A R I S T O C R Â T I C A 91

Os descendentes de Dante entre os escritores são os seus verdadeiros canonizadores, e nem sempre eles constituem uma mistura de devotos confessos: Petrarca, Boccaccio, Chaucer, Shelley, Rossetti, Yeats, Joyce, Pound, Eliot, Borges, Stevens, Beckett. O que esta dúzia tem em comum é Dante, embora ele se torne doze Dantes diferentes na sua pós-vida poética. Isto é completamente apropriado a um escritor da sua envergadura há quase tantos Dantes como há Shakespeares. O meu Dante desvia-se cada vez mais daquele Dante eminentemente ortodoxo da crítica literária e da investigação académica americanas, representadas por T. S. Eliot, Francis Fergusson, Erich Auerbach, Charles Singleton e John Freccero. Uma tradição alternativa é fornecida pela linhagem italiana iniciada pelo especulador napolitano Vico, continuada pelo poeta romântico Foscolo e pelo crítico romântico Francesco de Sanctis, culminando no início do século xx no esteta Benedetto Croce. Se combinarmos esta tradição italiana com algumas observações do alemão Ernst Robert Curtius, o notável historiador literário moderno, surge uma alternativa clara ao Dante de Eliot-Singleton-Freccero, a qual nos dá um poeta profético em vez de um alegorista teológico.

Vico exagerou esplendidamente a sua posição quando se referiu a Dante nos seguintes termos: «Não tivesse ele sido versado em latim e na filosofia escolástica, e teria sido um poeta ainda maior, e talvez a língua toscana tivesse servido para igualar a de Homero.» O discernimento de Vico é um bálsamo quando se vagueia pela escura floresta dos alegoristas teológicos, na qual a característica saliente da Comédia é a pretensa conversão agostiniana da poesia à crença, uma crença que subsume e subordina a imaginação. Tanto Agostinho como Aquino viram a poesia como não sendo outra coisa senão uma brincadeira infantil, que devia ser posta de parte juntamente com outras coisas infantis. Que teriam eles feito com a Beatriz da Comédia? Curtius observa com perspicácia que Dante não apresenta Beatriz unicamente como o meio de salvação dele próprio, mas sim como um agente universal ao dispor de toda a gente que tenha um

coração sensível. A conversão de Dante é para com Beatriz, não para com Agostinho, e Beatriz envia Virgílio para guia de Dante em vez de mandar Agostinho.

Dante prefere claramente Beatriz, ou a sua própria criação, à alegoria de outros teólogos e, não menos claramente, não deseja transcender a sua própria poesia. Agostinho e Aquino estão para a teologia de Dante como Virgílio e Cavalcanti estão para a poesia de Dante: todos os precursores são reduzidos a anões pelo poeta-teólogo, o profeta Dante, que é o autor do testamento final, a Comédia. Se se quiser ler a Comédia como uma alegoria dos teólogos, então comece-se pelo único teólogo que verdadeiramente contava para Dante: o próprio Dante. A Comédia, tal como todas as maiores obras canónicas, destrói a distinção entre escrita sagrada e secular. E Beatriz é hoje, para nós, a alegoria da fusão do sagrado e do secular, a união da profecia e do poema.

92

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

As espantosas características de Dante como poeta e como pessoa são mais o orgulho que a humildade, mais a originalidade que o tradicionalismo, mais a exuberância ou o entusiasmo que a sobriedade. Adoptando uma sugestão de Paolo Valesio, que sublinha os aspectos herméticos ou esotéricos da Comédia, a postura profética de Dante é mais a da iniciação que a da conversão. Não somos convertidos por ou a Beatriz; a jornada até ela é uma iniciação porque ela é, conforme Curtius afirmou pela primeira vez, o centro de uma gnose privada e não do universal eclesiástico. No fim de contas, Beatriz é enviada até Dante por Lúcia, uma santa siciliana bastante obscura, tão obscura que os estudiosos de Dante são incapazes de explicar a razão por que Dante a escolheu. John Freccero, o melhor crítico de Dante ainda vivo, diz-nos que «num certo sentido o objectivo de toda a jornada é escrever o poema, alcançar a perspectiva privilegiada de Lúcia e de todos aqueles que foram abençoados».

Muito bem, mas porquê Lúcia? Certamente a resposta não pode ser: Porque não ela? Lúcia de Siracusa viveu e foi martirizada mil anos antes de Dante, e estaria agora completamente esquecida se não tivesse tido uma importância esotérica para o poeta e para o seu poema. Mas nada sabemos acerca de uma tal importância, e nem mesmo sabemos quem era a alma feminina mais elevada que mandou Lúcia a Beatriz. Esta « senhora que está no Céu »

é normalmente identificada com a Virgem Maria, mas Dante não a nomeia.

Lúcia é apelidada de «a inimiga de toda a crueldade», presumivelmente um atributo partilhado por todas as senhoras do Céu. «Graça que ilumina» é a abstracção usual que é colada à Lúcia de Dante pelos comentadores, mas também isso dificilmente parece ser uma qualidade única de uma mártir siciliana específica cujo nome significa «luz». Demoro-me neste ponto para destacar o modo como Dante insiste em ser sublimemente arbitrário. Há matéria oculta na Comédia, pois o poema tem inegavelmente os seus aspectos herméticos, os quais dificilmente podem ser considerados de importância secundária, uma vez que são centrados por Beatriz. No entanto, ao ler a Comédia voltamos sempre à figura de Beatriz, não tanto por ela ser de certa maneira uma espécie de Cristo mas, antes, porque ela é o objecto ideal do desejo sublimado de Dante. Nem sequer sabemos se a Beatriz de Dante teve uma existência histórica. Se a teve, e se pode ser identificada com a filha de um banqueiro florentino, tal facto reveste-se de pouco interesse no poema. A Beatriz da Comédia tem importância não por ser uma imitação de Cristo mas, sim, porque é a projecção idealizada da própria singularidade de Dante, o ponto de vista do seu trabalho enquanto autor.

Deixem-me ser blasfemo ao ponto de misturar Cervantes com Dante, de maneira a comparar os seus dois protagonistas heróicos: Dom Quixote e o peregrino Dante. A Beatriz de Dom Quixote é a encantada Dulcineia del Toboso, a sua transfiguração visionária de uma rapariga do campo, Aldonza

— —

A I D A D E A R I S T O C R Á T I C A

93

Lorenzo. A filha do banqueiro, Beatriz Portinari, tem a mesma relação com a Beatriz de Dante que Aldonza tem com Dulcineia. É verdade que a hierarquia de Dom Quixote é secular: Dulcineia ocupa o seu lugar no cosmo do Amadis de Gaula, do Palmeirim de Inglaterra, do Cavaleiro do Sol e de personalidades semelhantes pertencentes à cavalaria mitológica, enquanto Beatriz ascende ao reino de São Bernardo, São Francisco e São Domingos. Se se preferir a poesia à doutrina, isto não equivale necessariamente a uma diferença. Os cavaleiros errantes, tal como os santos, são metáforas para e num poema, e a celestial Beatriz, em termos do catolicismo institucional e

histórico, não tem um estatuto ou uma realidade superior ou inferior ao estatuto ou à realidade de Dulcineia. Mas o triunfo de Dante reside exactamente no facto de que ele consegue fazer com que esta minha comparação pareça de algum modo uma blasfémia.

Talvez Dante fosse realmente pio e ortodoxo, mas Beatriz é uma figura sua e não da Igreja; ela é parte de uma gnose privada, parte da alteração que o poeta faz do esquema da salvação. Para Beatriz uma «conversão» pode ser bastante agostiniana, mas dificilmente é uma conversão para Santo Agostinho, do mesmo modo que para Dulcineia del Toboso a devoção não significa venerar Isolda das Mãos Brancas. Dante era descarado, agressivo, arrogante e com uma audácia para além da audácia de todos os outros poetas, de antes ou de depois dele. Ele impôs a sua visão à Eternidade, e pouco tem em comum com o rebanho dos seus exegetas piamente eruditos. Se tudo está em Agostinho ou em Tomás de Aquino, então vamos ler Agostinho e Aquino, mas Dante quis que lêssemos Dante. Ele não compôs o seu poema para iluminar verdades herdadas. A Comédia pretende ser a verdade, e julgo que desteologizar Dante seria tão irrelevante quanto teologizá-lo.

Quando o Dom Quixote moribundo se arrepende da sua heróica loucura, ele retorna à sua identidade original de Alonso Quijano, de alcunha o Bom, e agradece à misericórdia de Deus a sua conversão à sanidade pia. Todos os leitores se juntam a Sancho Pança na sua súplica: «Vossa Mercê não morra, senhor meu amo ! Tome o meu conselho e viva-lhe muitos anos ... Talvez que em alguma moita encontremos a senhora D. Dulcineia desencantada, e fiquemos embastracados diante de tal formosura¹.» Quando o poema de Dante termina, não há um Sancho para se juntar ao leitor no desejo de que o poder do poeta o leve a alcançar a superior fantasia do céu cristão. Suponho que existem leitores que vão até à Divina Comédia em busca de uma via para o amor divino que faz mover o Sol e as outras estrelas, mas muitos de nós vamos até ela pelo próprio Dante, por uma personalidadae poética e por uma personagem dramática que nem John Milton consegue igualar. Ninguém Para a tradução desta passagem do D. Quixote de la Mancha foi utilizada a versão de Aquilino Ribeiro (Bertrand, Lisboa, 1959) .

Eternidade, e talvez lembrado aos seus estudiosos que uma ficção é uma ficção, mesmo quando ela própria pensa de maneira diferente.

Mas que tipo de ficção é Beatriz? Se ela é, conforme Curtius pretendia, uma emanção de Deus, então Dante tinha em mente algo que não conseguimos decifrar, mesmo se sentimos que esse algo lá se encontra. A revelação de Dante dificilmente pode ser considerada privada, à maneira da de William Blake, mas não por ser menos original do que a de Blake. Ela é mais original, e é pública porque é tão bem-sucedida; nada na literatura ocidental, excepto Shakespeare no alto dos seus píncaros, se aproxima de uma articulação tão completa. Dante, o mais singular e o mais agressivo de todos os temperamentos magnificamente requintados, fez-se a si mesmo universal não por ter absorvido a tradição, mas por ter feito dobrar a tradição até esta se encaixar na natureza dele. Em virtude de uma ironia que transcende tudo o que conheço de semelhante, a força de usurpação revelada por Dante tem resultado em leituras que, de um modo ou de outro, são pobremente desviantes. Se a Comédia é uma profecia verídica, então os seus estudiosos são tentados a lê-la através das iluminações da tradição agostiniana. Em que outro sítio se poderia encontrar a interpretação adequada da revelação cristã? Até mesmo um intérprete tão subtil quanto John Freccero cai por vezes na conversão da poética, como se Agostinho fosse o único que pudesse apresentar um paradigma de domínio do eu. Um «romance do eu» como a Comédia deve, por isso, ter a sua origem nas Confissões de Agostinho. No entanto, muito mais poderoso que os românticos que o veneraram e imitaram, Dante inventa a sua própria origem e domina o seu eu com a sua própria figura conversora, Beatriz - que não me parece que seja uma personagem muito agostiniana. Será que Beatriz pode ser o objecto de desejo, por mais sublimado, numa narrativa agostiniana da conversão? Eloquentemente, Freccero diz que, para Agostinho, a História é o poema de Deus. Será que a história de Beatriz é uma lírica de Deus? Uma vez que eu próprio sou dado a encontrar a voz de Deus em Shakespeare, Emerson ou Freud, dependendo das minhas necessidades, não me custa descobrir que a Comédia de Dante é divina. Porém, eu não falaria de divinas Confissões, nem escuto a voz de Deus em Agostinho. Do mesmo modo, não me convenço que Dante tenha alguma vez ouvido alguma voz a não ser a sua. Um poema que se prefere a si mesmo em vez da Bíblia pode, por definição, ser visto como preferindo-se a si mesmo em vez de Agostinho.

SEGUNDO Charles Williams, que não simpatizava com o gnosticismo, Beatriz é o conhecimento de Dante. Por conhecimento ele queria dizer o caminho que vai de Dante, aquele que conhece, até Deus, aquilo que se conhece. No entanto, Dante não pretendeu que Beatriz fosse

seu conhecimento. O seu poema não defende que cada um de nós deve encontrar um conhecimento solitário mas, sim, que Beatriz existe para desempenhar um papel universal para todos aqueles que a puderem encontrar, uma vez que, com toda a probabilidade, a intervenção dela a favor de Dante, via Virgílio, é única. O mito de Beatriz, embora seja a invenção central de Dante, existe unicamente no interior da sua poesia. O seu estranhamento não pode ser visto em toda a sua amplitude, na medida em que não conhecemos nenhuma outra figura comparável a Beatriz. A Urânia de Milton, a musa celestial do poeta no Paraíso Perdido, não é uma pessoa, e Milton qualifica-a através da advertência de que é o sentido, e não o nome, aquilo que ele invoca. Imitando Dante, Shelley celebrou Emilia Viviani no seu *Epipsychidion*, mas a paixão do Alto Romantismo durou pouco, e a Signora Viviani acabou por se tornar num «demoniozinho escuro» para o seu amante desiludido.

Para recuperar algum do estranhamento de Dante é preciso ver o modo como uma figura universal foi por ele tratada. Nenhuma personagem literária ocidental é tão constante quanto Odisseu, o herói homérico que é mais conhecido pelo seu nome latino de Ulisses. De Homero a Nikos Kazantzakis, a figura de Odisseu/Ulisses foi sujeita a modificações extraordinárias em Píndaro, Sófocles, Eurípides, Horácio, Virgílio, Ovídio, Séneca, Dante, Chapman, Calderón, Shakespeare, Goethe, Tennyson, Joyce, Pound e Wallace Stevens, entre muitos outros. No seu belo estudo intitulado *The Ulysses Theme* [«O Tema de Ulisses»] J (1963), W. B. Stanford coloca o tratamento em surdina, mas negativo, que Virgílio faz de Ulisses em contraste com a identificação positiva de Ovídio com Ulisses. Este contraste encerra duas das maiores posições que provavelmente sempre se combaterão nas metamorfoses deste herói, ou deste herói

-vilão. O Ulisses de Virgílio virá a ser o de Dante, mas tão transfigurado que o retrato bastante evasivo dado por Virgílio tende a esbater-se. Incapaz de condenar Ulisses directamente, Virgílio transfere esse trabalho para as suas personagens, as quais vão identificar o herói da Odisseia com a perfídia e o engano. Ovídio, um exilado e um pinga-amor, confunde-se a si próprio com Ulisses numa identidade compósita, legando-nos desse modo aquela que é hoje em dia a ideia mais estável de Ulisses como o primeiro dos grandes viandantes mulherengos.

No Canto XXVI d' «0 Inferno», Dante criou a versão mais original de Ulisses que nós possuímos. Nessa versão, Ulisses não busca o lar e a esposa em Ítaca, mas abandona Circe a fim de romper todos os laços e arriscar o desconhecido. A região por descobrir de que falava Hamlet, de cujos limites nenhum viajante regressa, torna-se o destino prático de Ulisses, o mais impressionante de todos os heróis sedentos de infortúnio. Há uma passagem extraordinária no Canto XXVI d' «0 Inferno» que é difícil de assimilar. Ulisses e Dante encontram-se aí numa relação dialéctica, porque Dante tem receio da identidade profunda entre ele próprio como poeta (não como peregrino) e Ulisses como viajante transgressivo. Este receio pode não ser completamente

96

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

consciente, mas Dante deve tê-lo experimentado num qualquer nível, porque retrata Ulisses como sendo movido pelo orgulho, e jamais existiu poeta mais repleto de orgulho do que Dante - nem mesmo Píndaro, ou Milton, ou Victor Hugo, ou Stefan George ou Yeats. Os eruditos querem ouvir Beatriz ou os vários santos a falar por Dante, mas nem ela nem eles têm o sotaque dele. A voz de Ulisses e a de Dante estão perigosamente perto uma da outra, e é talvez por isso que a explicação de Virgílio é pouco satisfatória quando diz que os Gregos podem vir a desdenhar a voz do poeta italiano. Dante também se não permite a si mesmo qualquer reacção ao discurso magnífico que escreve para Ulisses, como uma voz que fala a partir do fogo:

Quando

de Circe me parti, que me ocultara

mais de ano, ao pé de onde Gaeta queda,

antes que assim Eneias lhe chamara,

nem doçura de filho, ou que se apieda

do velho pai, nem o devido amor

que Penélope então fizera leda,

vencer puderam dentro em mim o ardor

que eu tive em me tornar do mundo experto,

e dos humanos vícios e valor;
mas cometi-me ao alto mar aberto
cum lenho só e a só pouca componha
da qual nunca em viagem fui deserto.
Vi os dois litorais até à Espanha,
até Marrocos, e à ilha dos Sardos,
e as outras que em redor o mar lá banha.
Chegámos, eu e os outros, velhos, tardos,
àquela foz estreita, a que submeta
Hércules com sinal de seus resguardos,
a fim que mais além não se cometa:
à mão direita lá deixei Sevilha,
da outra me havia já deixado Cepta.
«Ó irmãos», disse, «que por tanta milha
de perigos viestes a ocidente,
a tão breve vigília que nos brilha
nos sentidos, e que é remanescente,
não negueis experiência e sem detença
siga-se o sol, no mundo sem ter gente!
E que a vossa semente agora vença:
não fostes feitos a viver quais brutos,
mas a seguir virtude e conhecida.»
A I D A D E A R I S T O C R Ã T I C A 97
E os companheiros meus fiz tão argutos,

co esta breve oração, para o caminho,
que esforços de os reter são diminutos;
virada a popa a amanhecer marinho,
já dão os remos asa ao voo tolo
e ao lado esquerdo sempre mais vizinho.
Os astros todos já do outro pó/o
à noite via, e o nosso ser tão escasso
que não sai fora do aquoso solo.
Cinco vezes aceso e cinco baço
o lume sob a lua já se arruma,
após termos entrado no alto passo,
quando vimos montanha que se abruma
pela distância, ali subindo tanto
que eu nunca tinha visto assim nenhuma.
Se ledas fomos, cedo voltou pranto:
da nova terra um turbilhão brotava
que ao lenho se abateu no extremo canto.
E na água já três vezes desandava:
à quarta, a popa para cima trouxe
e a proa ao fundo, como outrem mandava,
e enfim o mar, por sobre nós, fechou-se1•

Mesmo na tradução em prosa em língua inglesa de John D. Sinclair (1961), em vez de na preternaturalmente forte terza rima italiana, este extraordinário discurso não provoca no leitor comum nada de parecido com aquilo que é provocado pela seguinte reflexão (escrita por um dos mais dotados críticos de Dante) : «Aquilo que separa a morte definitiva de Ulisses, pela água, do baptismo de Dante na morte

e subsequente ressurreição, é o advento de Cristo na História, ou a Graça, o advento de Cristo na alma individual.»

De certeza que uma passagem infinitamente menos pujante desencadearia aquela reflexão exactamente com a mesma justiça. Há uma desproporção entre uma doutrina, ou uma piedade, que esvazia todas as diferenças e unicamente mantém o que está em conformidade, e um texto poético que quase não tem qualquer rival. Há algo de absolutamente errado num modo de ler Dante que submete toda a autoridade à doutrina cristã, mesmo no caso de o próprio Dante ser parcialmente responsável por uma leitura tão redutora. De acordo com a disposição que Dante faz do Inferno, nós estamos no oitavo nível inferior do oitavo círculo inferior, isto é, não se está muito longe de Sa-Utilizo a versão portuguesa d'A Divina Comédia da autoria de Vasco Graça Moura (Bertrand, Lisboa, 1995). A ocorrência de qualquer outra passagem remete para esta versão.

98

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

tanás. Ulisses é um conselheiro fraudulento, principalmente por causa da arte e da insídia que usou para humilhar Tróia, antepassada de Roma e, portanto, de Itália, como sobretudo Virgílio fez questão de lembrar. Dante não fala a Ulisses (num certo sentido ele é Ulisses), pois escrever a Comédia equivale a traçar a rota num mar para o qual não há qualquer carta de mareação.

E com grande clareza Dante diz-nos aquilo que Ulisses não contará: a morte de Aquiles, o cavalo de Tróia, o rapto de Paládio, todos eles constituindo ensejos para a condenação do viandante.

Independentemente do seu resultado, a última viagem de Ulisses não se encontra naquela categoria. Dante, ele próprio inflamado, inclina-se para a chama de Ulisses com desejo, com a ânsia de conhecimento. O conhecimento que obtém é o da pura demanda, realizada à custa do filho, da esposa e do pai. A demanda é, entre muitas outras coisas, uma figuração do próprio orgulho de Dante e da obstinação em prolongar o seu exílio de Florença, os quais o levaram a recusar as condições que o trariam de volta ao seio da sua família. Comer o pão salgado de outro homem, e descer escadas que não são nossas é um dos preços a pagar pela demanda. Ulisses está pronto a pagar um preço mais derradeiro. Qual das experiências está mais próxima da de Dante: a conversão triunfante de Agostinho ou a última viagem de Ulisses? A lenda diz-nos que Dante costumava ser apontado na rua

como o homem que, de algum modo, tinha regressado de uma viagem ao Inferno, como se ele fosse uma espécie de xamã. Podemos supor que Dante acreditava na realidade das suas visões, pois um poeta com uma força tal que se julgava a si mesmo um profeta não iria encarar a sua descida ao Inferno como uma mera metáfora.

O seu Ulisses fala com uma dignidade absoluta e com uma terrível mordacidade: não com o pathos da condenação, mas com aquele orgulho que sabe que o orgulho e a coragem por si sós não chegam.

O Eneias de Virgílio é um pouco pedante, e é isso que muitos estudiosos fazem de Dante, ou fá-lo-iam se pudessem. Mas Dante não é Eneias. Ele é agreste, egocêntrico e impulsivo como o seu Ulisses, e tal como o seu Ulisses ele arde com o desejo de estar noutro lugar, de ser diferente. A distância em relação ao seu duplo é talvez maior quando põe Ulisses a falar tão comovedoramente acerca de «esta tão breve vigília dos sentidos que em nós permanece». Mesmo aí devemos recordar que Dante, que morreu aos cinquenta e cinco anos, desejava viver mais um quarto de século, pois no Convívio ele fixou a idade perfeita nos oitenta e um anos. Só então ele estaria completo, e a sua profecia talvez cumprida. Admitindo que Ulisses aponta as velas em direcção ao «mundo inabitado», enquanto as viagens de Dante são para terras apinhadas de mortos, há uma diferença entre estes dois protagonistas da demanda, sendo Ulisses com toda a certeza o mais radical. No mínimo, o protagonista da demanda de Dante é um herói-vilão, semelhante ao Ahab de Melville, um outro homem ímpio e semelhante a um deus. Um herói neopla-

A I D A D E A R I S T O C R Â T I C A 99

tónico ou gnóstico é muito diferente de um herói cristão, mas a imaginação de Dante nem sempre é movida por um heroísmo cristão, a não ser quando celebra o seu próprio cruzado avoengo, Cassiaguida, que retribui generosamente com o elogio arrebatado da coragem e da audácia dos seus descendentes.

É esse o cântico subterrâneo da visão que Dante tem de Ulisses: admiração, simpatia, orgulho de família. Aquilo que se saúda é um espírito de parentesco, muito embora Ulisses resida no oitavo círculo do Inferno. É Ulisses quem faz o julgamento de que a sua viagem final foi um «louco voo», provavelmente para contrastar com o voo que Dante fez guiado por Virgílio.

Visto estritamente como poema, nenhum outro voo poderia ser mais louco que o da Comédia, mas Dante não pretende que esta seja vista

unicamente como poema. Dante tem esse privilégio, mas não o têm os seus estudiosos, e não deve ser essa a posição dos seus leitores. Se queremos ver aquilo que faz com que Dante seja canónico, o centro exacto do Cânone depois de Shakespeare, então precisamos de recuperar o estranhamento que ele conseguiu alcançar, a sua perpétua originalidade. Essa qualidade tem muito pouco a ver com a história agostiniana de como o velho eu morre e o novo eu nasce.

Ulisses pode ser o velho eu e Beatriz o novo, mas o Ulisses de Dante é só de Dante, tal como acontece com Beatriz. Dante não poderia ter feito melhor aquilo que Agostinho fez, mas o que Dante tentou conseguir foi que a Comédia se não tornasse nem agostiniana nem virgiliana. Ela é aquilo que ele desejou que ela fosse: unicamente dantiana.

JESUS BEN SIRA, autor do maravilhoso Eclesiástico, que se encontra remetido para sempre aos apócrifos não canónicos, diz que vem como compilador na esteira de homens famosos, que são os pais que nos geraram.

É talvez por isso que ele é o primeiro escritor hebraico a teimar no seu nome próprio como autor do seu livro. Não se pode afirmar muitas vezes que Dante não veio como compilador a fim de louvar os homens famosos anteriores a ele. Dante distribui-os, segundo o seu próprio julgamento, por Limbo, Inferno, Purgatório e Paraíso, porque ele é o profeta verdadeiro, e espera que o seu tempo o reconheça como tal. Os seus julgamentos são absolutos, impiedosos e, por vezes, moralmente inaceitáveis, pelo menos para muitos de nós que vivemos agora. É ele quem tem sempre a última palavra, uma prerrogativa que deu a si mesmo, e quando o lemos não é para o questionarmos, principalmente porque queremos ouvir e visualizar tudo quanto ele viu para nós. Durante a sua vida, Dante não deve ter sido uma pessoa fácil com quem se pudesse entrar em disputa, e tem-se mostrado temível desde então.

Se bem que branco, homem, europeu e já falecido, Dante é a mais viva de todas as personalidades literárias, contrastando neste aspecto com o seu único superior, Shakespeare, cuja personalidade sempre nos escapa, mesmo nos sonetos. Shakespeare é toda a gente e ninguém; Dante é Dante.

A presença na linguagem não é uma ilusão, ao contrário do que dizem todos os dogmas parisienses. Dante gravou a sua figura em cada verso da Comédia.

A sua maior personagem é Dante, o Peregrino, e depois Beatriz, não já a jovem d'A Vita Nuova, mas uma figura crucial na hierarquia celeste. O que faz falta em Dante é a ascensão de Beatriz, e somos levados a interrogarmo-nos sobre a razão que terá impedido Dante, apesar de toda a sua ousadia, de iluminar o mistério em que está envolta a eleição dela. Talvez fosse porque todos os precedentes de que dispunha não só eram heréticos, mas pertenciam também à heresia das heresias: o gnosticismo. Desde Simão, o Mago, que os heresiarcas haviam elevado as suas mais íntimas seguidoras às hierarquias celestes, precisamente como o extravagante Simão, o primeiro dos Faustos, se tinha ligado a Helena, uma prostituta de Tiro, anunciando-a como tendo sido Helena de Tróia numa das suas encarnações anteriores. Dante, cujo Eros havia sido sublimado, mas que se mantinha estável, não quis arriscar quaisquer comparações.

No entanto, mais num sentido poético que teológico, o mito de Beatriz construído por Dante está mais perto do gnosticismo que da ortodoxia cristã. Todas as provas daquilo que pode ser considerado a apoteose de Beatriz não são meramente pessoais (como devem ser), mas brotam de um mundo visionário aparentado com o gnosticismo do século II. Beatriz tem de ser uma centelha incriada do divino ou uma emanção da Divindade, bem como uma rapariga florentina que morreu aos vinte e cinco anos de idade. Ela não passa pelas categorias religiosas do julgamento que conduzem à bem-aventurança e à santidade, mas dá a impressão de que passa directamente da morte à ocupação de um lugar na hierarquia da salvação.

Não há qualquer indicação, tanto n'A Vita Nuova como na Comédia, de que Beatriz tivesse sido sujeita ao pecado, ou até ao erro. Em vez disso, ela foi, desde início, aquilo que o seu nome indicava: «aquela que confere a bênção». Dela diz Dante que aos nove anos de idade era «O mais jovem dos anjos», uma filha de Deus, e depois de ela morrer o seu poeta fala

«daquela abençoada Beatriz que agora fita o Seu semblante, abençoada para todo o sempre».

Não podemos encarar Dante como alguém entregue a uma hipérbole erótica, mas a Comédia é inconcebível sem uma Beatriz a quem foi sempre assegurado um jubiloso favoritismo nas regiões mais elevadas. Petrarca, procurando distanciar-se do mais que formidável poeta da

geração de seu pai, inventou (como ele próprio pensava) a idolatria poética em relação à sua amada Laura. Mas que escandalosa autoridade, para além da de Dante, é que nos impede de ver a adoração de Beatriz por Dante como sendo a mais poética de todas as idolatrias? Através da sua autoridade, Dante integra Beatriz na tipologia cristã, ou talvez fosse até mais acertado dizer que ele integra a tipologia cristã na sua visão de Beatriz. Beatriz, e não Cristo, é o poema; Dante,

•

A I D A D E A R I S T O C R Ã T I C A

1 01

e não Agostinho, é o obreiro. Não pretendo com isto negar a espiritualidade de Dante, mas somente indicar que a originalidade não é em si mesma uma virtude cristã, e que Dante é importante exactamente devido à sua originalidade. Tanto quanto qualquer outro poeta à excepção de Shakespeare, Dante não tem um pai poético, apesar da sua afirmação de que é Virgílio quem desempenha esse papel. Mas Virgílio é convocado por Beatriz, e desaparece do poema quando Beatriz triunfantemente a ele regressa nos cantos finais d' «Ü Purgatório».

Esse regresso, em si mesmo extraordinário, é precedido de outra das grandes invenções de Dante, Matelda, que é vista a colher flores num paraíso terreno renovado. A visão de Matelda foi crucial para a poesia de Shelley, e é muito apropriado que esta passagem de Dante tivesse sido traduzida por Shelley, naquilo que pode muito bem ser considerado como a melhor versão em inglês de qualquer parte da Comédia. Eis aqui o clímax da passagem tal como nos é dado por Shelley¹, o qual partiu daí para a composição de uma paródia diabólica da visão no seu dantesco poema da morte O Triunfo da Vida: Com pé ali firmado, olhos espraio

para além do regato, a contemplar

Obviamente, não traduzo a versão de Shelley. Apresento, isso sim, a versão portuguesa indicada na nota anterior. Creio, no entanto, que se impõe aqui o registo da versão inglesa escrita por Shelley, referida de forma tão encomiástica por Harold Bloom:

I moved not with my feet, but mid the glooms

Pierced with my charmed eye, contemplating

The mighty multitude of fresh May blossoms
 Which starred that night, when, even as a thing
 That suddenly, f or blank astonishment,
 Charms every sense, and makes ali thought take wing,
 A solitary woman! and she went
 Singing and gatheringjlower after jlower,
 With which her way was painted and besprent.
 «Bright lady, who, if looks had ever power
 To bear true witness oj the heart within,
 Dost bask under the beams of lave, come lower
 Towards this bank. I prithee let me win
 This much of thee, to come, that I may hear
 Thy song: like Proserpine, in Enna's glen,
 Thou seemest to my f ancy, singing here
 And gatheringflowers, as that f air maiden when,
 She lost the Spring, and Ceres her, more dear. »

1 02

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

a grande variação de fresco Maio;
 e me surgiu, tal como se depare
 subitamente cousa que desvia
 por maravilha a todo outro pensar,
 uma velida só que por lá se ia
 a cantar e a escolher flor e mais flor

das que esmaltavam toda aquela via.

«Ah, bela dama, que em raios de amor
te queimas, a julgar pelos semblan tes
que pelos corações soem depor,
assim tu queiras e ora te adian tes»,

lhe disse en tão, «onde a ribeira espera,
que possa eu entender o que tu cantes!

Tu me fazes lembrar donde e qual era
Prosérpina no tempo em que a perdia
a mãe a ela, e ela a Primavera.»

No canto anterior, Dante havia sonhado com uma «jovem e bela ...
senhora andar por uma landa, colher flores, cantando em melopeia»,
mas esta identificou-se como sendo Lia, a bíblica primeira mulher de
Jacob, colocando

-se em contraste com a sua irmã mais nova, Raquel, que veio a ser a
segunda mulher do patriarca de Israel. Lia prenuncia Matelda, e
Raquel é a precursora de Beatriz, mas é um pouco difícil vê-las como o
contraste entre vida activa e vida contemplativa:

«Saiba quem quer que o meu nome demanda

Lia ser eu e vou movendo em torno
as belas mãos fazendo uma guirlanda.

Por prazer-me ao espelho, aqui me adorno;
mas minha irmã Raquel nunca divaga
sentada ao espelho, o dia todo a pôr no
mirar-se, e os belos olhos vendo em paga;
com minhas mãos agora me engalano;
a ela ver, a mim fazer me embriaga.»

Será que o tempo destruiu estas metáforas? Será que elas se renderam à crítica feminista? Ou será que, numa época pós-freudiana, sentimos repugnância pela exaltação do narcisismo? Certamente que o comentário de Charles Williams se afigura um pouco embaraçador no momento presente: «Dante, pela última vez, sonha: com Lia a colher flores - que outra coisa é a acção?; e com Raquel a olhar-se no espelho - que outra coisa é a contemplação?; agora a alma pode justamente rejubilar-se consigo mesma, com o amor e com a beleza.»

A I D A D E A R I S T O C R A T I C A

1 03

Infelizmente, enquanto emblema do fazer ou da acção, a visão de Lia ou de Matelda colhendo flores traz-me à memória um desenho animado de James Thurber no qual duas mulheres observam uma terceira a apanhar flores, e diz uma para a outra: «Ela tem o verdadeiro espírito de Emily Dickinson, mas às vezes fica farta. » A imagem de Raquel ou de Beatriz contemplando

-se a si mesma no espelho é propensa à evocação do infeliz momento em que Freud comparou o narcisismo das mulheres ao dos gatos. As minhas associações são indiscutivelmente arbitrárias, mas a tipologia, acompanhada de não importa que explicações, nem sempre serve bem Dante. Duvido muito que ele tenha pretendido que a Comédia fosse um poema «acerca» da sua conversão, «acerca» da sua transformação em cristão. Se pretendeu tal coisa, só pode ter sido no sentido etimológico de «acerca», que é: estar no exterior de alguma coisa. No seu interior, a Comédia é acerca da chamada de Dante ao trabalho de profecia.

Não é preciso receber a capa de Elias para alguém se tornar cristão, mas as coisas não se passam assim quando esse alguém é Dante. A visão de Matelda substituindo Prosérpina num paraíso terreno renovado não vem até ao cristão recém-convertido, mas vem até ao profeta-poeta cuja vocação foi confirmada. Shelley, que não era um poeta-profeta cristão, mas, sim, lucreciano, foi transformado pela passagem de Matelda porque, para ele, ela iluminou a paixão da vocação poética, a restauração da natureza paradisíaca que havia abandonado o seu grande precursor, Wordsworth. Matelda é a precursora de Beatriz porque a Prosérpina revificada torna possível o retorno da musa.

E Beatriz não é uma imitação de Cristo mas, sim, a criatividade de Dante que se atravessa como uma lança para se identificar a si mesma com um amor antigo, real ou largamente imaginário.

A idealização do amor perdido é uma práxis humana quase universal, pois o que é recordado ao longo dos anos é uma possibilidade perdida para o eu, mais do que uma possibilidade perdida do outro. A associação de Raquel e Beatriz funciona de uma forma tão bela, não por cada uma delas ser um modelo da vida contemplativa, mas porque cada uma delas é uma imagem apaixonada do amor perdido. Raquel é importante para a Igreja porque esta a interpreta como um emblema contemplativo. No entanto, Raquel é importante para os poetas, e para os leitores destes, porque uma grande narradora, aJaveísta, ou a escritora], fez da sua morte prematura (ao dar à luz um filho) a grande tristeza da vida de Jacob. Em termos de tipologia poética, Raquel precede Beatriz como a imagem da morte prematura de uma mulher amada, enquanto Lia se liga a Matelda como visão de uma realização adiada. Jacob serviu Labão a fim de ganhar Raquel, e em vez disso recebeu primeiro Lia.

Dante anseia pelo regresso de Beatriz, mas a jornada até Beatriz através do Purgatório leva-o primeiro a Matelda. Embora seja a hora da estrela da manhã, a hora do planeta Vénus, é Matelda e não Beatriz quem vem até Dante.

1 04

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Matelda canta como uma mulher apaixonada, e Dante passeia com ela, mas é só um preparativo, tal como Lia foi um preparativo para Raquel.

O que irrompe no poeta é um cortejo triunfal chocantemente centrado na visão do profeta Ezequiel de «as rodas e o movimento delas», o Carro e o Homem no Trono. Dante foge ao choque, dizendo aos seus leitores para estes irem ao texto de Ezequiel procurar os detalhes mais afrontosos, seguindo mesmo assim a Revelação de São João, o Divino, que lê o Homem de Ezequiel como sendo Cristo. Para Dante, o Carro é o triunfo da Igreja, não tal como ela era, mas como devia ser, e rodeia esta militância idealizada com os livros dos dois Testamentos, mais uma vez não para se apoiar neles, mas para os afastar do seu caminho. Tudo isto, mesmo aquele Grifo simbolizando Cristo, tem importância unicamente por causa da beleza que anuncia: o retorno do antigo amor de cada um, já não irremediavelmente perdido para sempre.

O advento efectivo de Beatriz no Canto XX d' «Ü Purgatório» implica o desaparecimento definitivo de Virgílio. Ela torna Virgílio redundante, não porque a teologia vá substituir a poesia, mas porque a Comédia de Dante ocupa agora o lugar da Eneida de Virgílio. Embora insista explicitamente que não é assim, Dante (agora nomeado, pela própria Beatriz, pela primeira e única vez no seu poema) celebra os seus próprios poderes como poeta através da entronização de Beatriz. Em termos práticos, que poderia ele fazer? Até mesmo Charles Singleton, o mais teológico dos maiores exegetas de Dante, sublinha que a beleza de Beatriz «é referida como ultrapassando qualquer outra criada pela natureza ou pela arte». Se se estiver disposto (como Singleton estava) a assimilar Dante à alegoria dos teólogos, então só Deus, através da Igreja, podia criar e manter um esplendor para além da natureza e da arte.

Mas Beatriz, como é preciso continuar a não esquecer, é ao mesmo tempo uma criação de Dante, exactamente no sentido em que Dulcineia foi uma criação de Dom Quixote. Se Beatriz é mais bela do que qualquer outra mulher na literatura e na história, então Dante está a celebrar o seu próprio poder de representação.

«Ü Purgatório», de acordo com o esquema manifesto de Dante, explora o argumento católico de que se o nosso desejo de Deus tiver sido deslocado para caminhos errados, ele deve ser restabelecido através da expiação. A afirmação mais ousada de Dante ao longo da sua obra é a de que o seu desejo por Beatriz não estava deslocado, pois sempre conduziu a uma visão de Deus. A Comédia é um triunfo, e provavelmente assim deve ser a instância ocidental suprema da poesia religiosa. Ela é com certeza o exemplo supremo de um poema totalmente pessoal, que leva muitos dos seus leitores a acreditar que estão a deparar com a verdade derradeira. Por isso, até mesmo Teodolinda Barolini, num livro declaradamente escrito para desteologizar Dante, se permite dizer que «a Comédia, talvez mais do que qualquer outro texto alguma vez escrito, procura conscientemente imitar a vida, as condições da existência humana».

A I D A D E A R I S T O C R Ã T I C A 1 0 5

Este julgamento deixa-me perplexo. Será que «Ü Inferno» e «Ü Purgatório», para já não falar d' «Ü Paraíso», procuram «imitar a vida» mais conscientemente do que O Rei Lear, ou mais até do que Os Contos de Cantuária influenciados por Dante? Seja o realismo de Dante o que for, esse realismo não nos dá aquilo que Chaucer e Shakespeare nos concedem: personagens que mudam, mesmo como os seres humanos de carne e osso mudam. Na Comédia só Dante muda e

evolui, todos os outros são fixos e imutáveis. Na verdade, tinham mesmo de ser assim, porque o julgamento final já se havia exercido sobre eles.

Quanto a Beatriz, enquanto personagem de um poema, que é tudo quanto ela verdadeiramente pode ser, ela está necessariamente ainda mais afastada de uma imitação da vida. De facto, que tem Beatriz a ver com as condições da existência humana? Charles Williams, apesar das suas atitudes de tipo guru, é mais sólido nesta matéria do que os estudiosos de Dante começam a ser, nomeadamente quando observa o seguinte acerca da Comédia: «Mesmo aquele poema era necessariamente limitado. Ele não tenta lidar com o problema da própria salvação de Beatriz nem com a função que Dante tem nessa salvação.»

Acho que esta afirmação é algo demente, mas antes uma tal demência que a asfixia de Dante pela doutrina ou pelo erro de confundir o seu poema com uma imitação da vida. No que a Dante dizia respeito, como poeta, não havia absolutamente nenhum problema na salvação de Beatriz. Ela salvou Dante ao dar-lhe a sua mais grandiosa imagem para a poesia, e ele salvou-a do esquecimento - por muito pouco que ela pudesse ter querido uma tal salvação. Williams devaneia misticamente sobre o «casamento» entre Beatriz e Dante, mas isso é algo que tem a ver com Williams e não com Dante. Quando entra n' «*Û Purgatório*», Beatriz não fala ao seu poeta nem como uma amante nem como uma mãe, mas sim como uma divindade fala a um mortal, se bem que um mortal com quem ela tem uma relação muito especial. A aspereza de Beatriz para com Dante é um outro auto-elogio invertido da parte dele, uma vez que ela é a marca suprema da originalidade dele, a trombeta da sua profecia. Com efeito, é o próprio génio de Dante que o censura a ele mesmo, pois que outra repreensão poderia ser aceite pelo mais orgulhoso dos poetas? Julgo que ele não teria resistido a uma descida directa de Cristo, mas até mesmo Dante não iria ao ponto de arriscar uma tal representação.

A musa intervém, mas ele apelida-a de bem-aventurança e destina-lhe um papel que podia beneficiar toda a gente. Ela não descera por e para outros poetas, mas só pela poesia dele; e assim ele é o profeta dela, uma fun

ção que Dante tinha vindo a preparar desde *A Vita Nuova*. Apesar das suas complexas relações corh muitas tradições - poéticas, filosóficas, teológicas, políticas -, Dante não deve a criação de Beatriz a nenhuma delas. Ela pode ser distinta de Cristo, mas não é distinta da Comédia, pois Beatriz é o poema de Dante, a única imagem das imagens que

representa não Deus, mas o próprio conseguimento de Dante. Já me habituei a ouvir os estudiosos

1 06

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

dizerem-me que Dante estava interessado no seu próprio conseguimento como um caminho para Deus, mas recuso-me a acreditar neles. Exilado da sua própria cidade, testemunha do fracasso do imperador em quem havia depositado as suas maiores esperanças, a Dante só lhe restava o seu poema para se abrigar da sua ruína.

O filósofo George Santayana, no seu *Three Philosophical Poets* [«Três Poetas Filosóficos » J (1 9 1 0), distinguia Lucrécio, Dante e Goethe na base, respectivamente, de um naturalismo epicurista, de um supernaturalismo platónico e de um idealismo romântico ou kantiano. Santayana dizia de Dante que «Ele tornou-se para o platonismo e para o cristianismo o que Homero havia sido para o paganismo», mas acrescentava a seguir que o amor, tal como Dante «O sente e mostra, não é um amor normal ou saudável». Parece ser sacrilégio considerar que a paixão de Dante por Beatriz é anormal e doentia só porque ela não oferece grande resistência a uma transformação mística da amada numa parte do aparato divino da redenção. No entanto, Santayana foi aqui arguto e inovador, tal como o foi ao elogiar ironicamente Dante por este estar à frente do seu tempo em virtude do seu continuado egoísmo.

Quando acrescentou que Dante era um platónico como nenhum outro, Santayana devia ter continuado no sentido de uma formulação mais importante: Dante era também um cristão como nenhum outro, e Beatriz é a marca dessa diferença, o signo daquilo que Dante acrescentou à fé da Igreja. Pelo menos para os poetas e para os críticos, a Comédia veio a ser, na prática, o Terceiro Testamento profetizado por Joaquim de Piore. A posição mais subtil contra o teste prático não é aquela levada a cabo pela escola de Auerbach, Singleton e Freccero, mas a de A. C. Charity no seu estudo da tipologia cristã, *Events and Their Afterlife* [«Üs Eventos e a Sua Vida Posterior»] (1966), e a de Leo Spitzer, reconhecido como precursor por A. C. Charity. Charity teima na ideia de que Beatriz é uma imagem de Cristo, mas que não é Cristo, ou a Igreja, e cita Kenelm Foster como tendo dito que «ela não substitui Cristo, ela reflecte-o e transmite-o». Isto pode ser piedade, mas não é a Comédia.

Quando Dante ergue os olhos para Beatriz, Dante vê Beatriz e não

Cristo. Ela não é um espelho, mas uma pessoa, e até Leo Spitzer, no seu *Representative Essays* [«Ensaio Representativo»] (1988), não se confronta completamente com a dificuldade do estatuto individualista de Beatriz, que, na verdade, é o que lhe dá a ela a sua imparidade:

Que Beatriz é a a legoria não só da revelação, mas tam bém da revelação pessoal, é provado tanto pela origem autobiográfica desta figura como pelo seu estatuto no Além: ela não é um a njo, mas sim a alma abençoada de um ser humano que, ta l como infl uenciou a vida de Da nte na Terra, é chamada a desem pen har para Dante, d u ra nte a sua peregrinação, serviços de que só ela é ca paz; ela não é uma santa, mas uma Beatriz; não é uma mártir, mas alguém

A I D A D E A R I S T O C R A T I C A 1 07

que morreu jovem e a q uem foi permitido ficar na Terra só para mostrar a Dante a possibil idade de m i lagres. A l icença dog mática usada aqui por Da nte surge como sendo menos ousada se considerarmos o facto de que a revelação pode chegar ao cristão de uma forma individual, ada ptada pessoal mente a ele ... Beatriz é o dupl icado ... daquelas pessoas históricas nascidas a ntes do Redentor e que o pressagiam.

Apesar de todo o engenho de Spitzer, esta abordagem não é, contudo, a mais consentânea, e de modo nenhum diminui a «ousadia» de Dante. Segundo Dante, Beatriz é muito mais do que uma revelação simplesmente pessoal e individual. Ela veio inicialmente até ao seu poeta, Dante, mas através dele ela vai até aos leitores dele. Virgílio diz-lhe n' «*Ū Inferno*» : «Dama só de virtude, tu por quem *supera a humana espécie o só contento* do céu que os menores círculos tem. » E. R. Curtius comenta este passo da seguinte maneira: «Somente através de Beatriz a humanidade ultrapassa tudo o que é terreno, seja o que for que isto queira dizer: Beatriz tem uma dignidade metafísica para todos os homens - somente Beatriz.» Spitzer também passa demasiado depressa por cima da diferença entre ser uma prefiguração de Cristo e ser uma imitação de Cristo. Tivesse Beatriz chegado antes de Cristo e poder-se-ia argumentar que ela era outro precursor, mas, claro, ela chega depois, e aquilo por que Dante se apaixonou, nela e como ela, não foi a imitação de Cristo. No mínimo, ela é, conforme foi observado por Santayana, uma platonização do cristianismo, o qual nunca deixou de ser platonizado, antes ou depois de Dante. No máximo, ela é aquilo que Curtius disse que ela era: o centro de uma gnose poética, o centro da visão de Dante.

Isto traz-nos de novo a Beatriz como signo da originalidade de Dante, como o coração do seu poder e do seu estranhamento. O orgulho não é uma virtude cristã, mas tem sido sempre uma virtude crucial nos maiores poetas.

Shakespeare pode ser a grande exceção, tal como o é em muitas coisas. Nunca saberemos qual foi a sua atitude quanto a ter escrito Hamlet, ou O Rei Lear ou Antônio e Cleópatra. Talvez não tivesse necessidade de qualquer atitude, pois nunca lhe faltou reconhecimento e êxito comercial. Ele deve ter sabido, bastante conscientemente, como o seu conseguimento era original e grandioso, mas é em vão que vasculhamos as peças à procura de auto-elogios, e, embora os sonetos possam conter alguns, também expressam uma modéstia considerável. Poderia Shakespeare ter alguma vez falado, de modo não irónico, de qualquer dom ou grandeza de um poeta rival, ou acreditado na «Orgulhosa vela» do «grande verso» de George Chapman? Orgulhosamente, Dante faz-se à vela para o Paraíso, e celebra-se a si mesmo ao celebrar Beatriz.

No Paraíso Perdido, o orgulho de Satanás, seja como for que ele esteja relacionado com Milton, fá-lo cair. Na Comédia, o orgulho de Dante fá-lo subir, até Beatriz e mais além.

■

1 08

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Beatriz emana do orgulho de Dante, mas também daquilo de que ele precisava. Os estudiosos interpretam o que ela simboliza ou representa; eu sugiro que comecemos a considerar aquilo que Beatriz possibilitou a Dante excluir do seu poema. Vico, com alguma graça, deplorava o extenso conhecimento de teologia por parte de Dante. A erudição espiritual de Dante não constitui qualquer problema, mas a dos seus exegetas sim. Retire-se Beatriz da Comédia e Virgílio terá de se submeter a um ou outro santo como guia de Dante desde o Paraíso Terreno até ao alto, até à Rosa Celestial. Uma resistência religiosa por parte do leitor, que pode já ser mais considerável do que aquilo que os estudiosos anglo-americanos de Dante alguma vez quiseram reconhecer, seria certamente mais forte se Santo Agostinho ocupasse o lugar de Beatriz. Mais importante ainda, a resistência de Dante à doutrina recebida também seria mais forte. Há uma competição mais aparente que real entre a visão de Dante e a fé católica, mas Dante centra-se em Beatriz em parte para evitar ter de desperdiçar as suas

energias imaginativas numa discussão desnecessária com a ortodoxia.

São a presença e a função de Beatriz que transformam Agostinho e Tomás de Aquino em algo figurativamente mais rico, adicionando estranhamento à verdade (se se pensa que é a verdade) ou à ficção (se se a encara como tal) . Eu próprio, enquanto estudante da gnose, tanto poética como religiosa, não encaro o poema como sendo verdade ou ficção mas, antes, como sendo o conhecimento de Dante, a que ele decidiu chamar Beatriz. Quando nós conhecemos mais intensamente, não nos preocupamos em descobrir se é verdade ou ficção; o que antes de tudo conhecemos é que o conhecimento é verdadeiramente o nosso próprio conhecimento. Por vezes, apelidamos um tal conhecimento de «conhecimento em amor», quase invariavelmente na convicção de que a experiência se irá manter. No entanto, quase sempre ela parte, deixando-nos desorientados, e como não somos Dante e não podemos escrever a Comédia acabamos por reconhecer que se trata de uma perda. Beatriz é exactamente a diferença entre imortalidade canónica e perda, pois sem ela Dante seria agora um outro escritor italiano pré-petrarquista que morrera no exílio vítima do seu próprio orgulho e impulsividade.

Nutro uma antipatia considerável por Charles Williams, quer ele escreva fantasias cristãs, poesia bastante grotesca ou descaradas apologéticas cristãs, como acontece em *He Carne down from Heaven* [«Ele Desceu do Céu»] e *The Descent of the Dove* [«A Descida da Pomba»] . Williams também não é aquilo que eu considero um crítico desinteressado. À sua maneira, ele é tanto um ideólogo como o são as neofeministas, os pseudomarxistas e os reducionistas francófilos que compõem a nossa actual Escola do Ressentimento. Porém, Williams possui a quase solitária virtude de ler Dante como tendo sido acima de tudo o criador da figura de Beatriz:

A I D A D E A R I S T O C R Â T I C A 1 0 9

A imagem de Beatriz existia no seu pensamento, e nele permaneceu e foi del i beradamente renovada. A palavra, a i magem, é conveniente por duas razões.

Em primeiro lugar, a recordação subjectiva dentro dele existia algo objectivamente fora dele, era uma imagem de um facto exterior e não de um desejo interior. Era olhar e não invenção. A asserção de Da nte era a de que ele não pod ia ter inventado Beatriz.

Uma asserção de um poeta é um poema, e Dante não é o primeiro nem o último grande poeta a insistir que a sua invenção era uma libertação

do olhar. Talvez Shakespeare tivesse dito o mesmo de Imogénia em Címbelino.

Williams compara Beatriz a Imogénia, mas Beatriz - ao contrário do peregrino Dante, e do guia Virgílio, ao contrário do Ulisses d' «*Ů Inferno*» - não é bem uma personagem literária. Ela tem qualidades dramáticas, inclusive alguns momentos de grande desdém. Porém, sendo ela mais o todo do poema que uma personagem dentro dele, só pode ser apreendida depois de o leitor ter lido e absorvido toda a Comédia, o que talvez explique uma curiosa opacidade (aqui de modo nenhum um defeito estético) na figura de Beatriz.

A sua atitude distante, mesmo para com o seu poeta-amante, é muito mais eminente do que aquilo que é reconhecido por Williams, e é cuidadosamente orquestrada por Dante, culminando no momento pungente, n' «*Ů Paraíso*», em que ele a vê, agora de longe:

Ergui os olhos, sem responder mais

e a vi que se fazia então coroa

a reflectir os raios eternos.

Daquela região que mais atroa

olho mortal algum tanto não dista,

mesmo se ao mar mais fundo o fundo arpoa,

quanto ali de Beatriz a minha vista;

mas sem me perturbar, que sua efígie

não me chegava de outra cousa mista.

«Dama que em esperança se me erige,

que aceitaste, por me salvar, no rude

inferno deixar marca onde ele aflige,

de tantas cousas quantas eu ver pude,

de teu poder e tua grã bondade

eu reconheço a graça e a virtude.

De servo me trouxeste à liberdade

por todas essas vias por que pode

isso fazer a tua potestade.

Com a magnificência então me acode

e a alma, que feita hás sã, já se me apronte

1 1 0

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

e a aprazer-te do corpo se desnode.»

Assim orei; tão longe a sua fronte

quan to ela parecia, riu e olhou-me;

e depois regressou à eterna fonte.

Num livro anterior, j á tive oportunidade de comentar esta passagem espantosa. Nessa altura destaquei o facto de que não foi da mão de qualquer homem, por mais santo que ele fosse, que Dante aceitou a cura, mas unicamente da mão da sua própria criação, Beatriz. Um crítico literário católico censurou-me por eu não compreender a fé, e pelo menos um estudioso de Dante disse que a minha observação era romântica-satânica (o que quer que isso queira dizer, a esta hora tão tardia do dia) . A minha referência ia claramente para a plangente e eloquente suma de Freud, «Análise Terminável e Interminável», para o lamento do fundador da psicanálise de que os seus doentes não aceitavam a cura vinda da parte dele. Dante, mais orgulhoso do que qualquer um de nós, aceitaria a sua cura somente se ela viesse de Beatriz, e é a Beatriz que Dante dirige as suas preces. A sua audácia profética não é agostiniana, tal como as suas ideias políticas imperiais o levam a não aceitar o sentido agostiniano de que a Igreja substituiu o Império Romano.

A Comédia é um poema apocalíptico, e Beatriz é uma invenção só possível num poeta que esperava o cumprimento da sua profecia antes de ele próprio morrer. Que teria Agostinho pensado do poema de Dante? Imagino que a sua maior objecção fosse para com Beatriz, um mito privado que leva os céus à sua frente, exactamente como Dante arrasta impetuosamente o Reino de Deus.

Que precedente havia, se algum havia, para Beatriz? Ela é uma musa cristã que entra na acção do poema e se funde ela própria de tal maneira com o poema que não o conseguimos conceber sem ela. Virgílio foi o precursor designado de Dante, e se há algum paralelo para Beatriz na Eneida ele encontra-se em Vénus. Tal como Curtius sublinha, a Vénus de Virgílio é muito mais uma figura do tipo de Artemisa, ou de Diana, que de Afrodite.

Quando comparada com o semideus Eneias, ela é austeramente comedida, estranhamente como uma Sibila, dificilmente a mãe de Eros. Ele próprio epicurista e estóico ao mesmo tempo, o verdadeiro Virgílio (por oposição à forte leitura desviante feita por Dante) não anseia muito por graça e reden

ção, mas unicamente por uma pausa na interminável visão do sofrimento e do seu sem sentido. Se Dante tivesse sido mais preciso, Virgílio estaria com o magnífico Farinata no sexto círculo do Inferno, que era reservado a epicuristas e outros heréticos.

O precursor de Virgílio foi Lucrecio, o mais poderoso de todos os poetas materialistas, e mais epicurista do que Epicuro. Dante nunca leu Lucrecio, o qual só foi recuperado nas décadas finais do século xv. Tenho

A I D A D E A R I S T O C R Â T I C A

1 1 1

imensa pena que assim seja, pois nele Dante teria tido um adversário à altura da sua força. Não podemos saber se Dante ficaria ou não horrorizado com Lucrecio, mas Dante sentir-se-ia ultrajado se soubesse que Virgílio estava muito mais perto em espírito, senão em sensibilidade, de Lucrecio do que de Dante. A Vénus de Virgílio é com certeza um desvio deliberado em relação à Vénus lucreciana, e deste modo temos a ironia de Lucrecio ser o avô malévolo, digamos assim, de Dante, se estiver correcta a minha conjectura de que a Vénus de Virgílio é a antepassada directa de Beatriz.

George Santayana tem uma caracterização adequada da Vénus de Sobre a Natureza das Coisas como um Amor empedocliano que existe em tensão dialéctica com Marte :

O Marte e a Vénus de Lucrecio não são forças morais, i ncom patíveis com o mecan ismo dos átomos. Eles são esse mesmo mecanismo, na

medida em que ta nto prod uzem como destroem a vida, ou q ualquer empresa de grande va lor, como esta de Lucrécio ao com por o seu poema redentor. Ma rte e Vénus, ligados num abraço mútuo, governam j u ntos o u niverso, e nada surge senão pela morte de qualq uer outra coisa.

A fórmula de Empédocles-Lucrécio «Morrer a vida de cada um, viver a morte de cada um» deliciou W. B. Yeats, mistagogo pagão como ele era, mas teria sido rejeitada com desprezo por Dante. A indiscutível reacção de Virgílio, na base da sua própria Vénus, foi ambivalente. Ele foi buscar a Lucrécio, cujo poema estudou cuidadosamente, a ideia de que o poder de dar vida, que Vénus possuía, era mais verdadeiramente destinado aos Romanos através do seu filho Eneias, antepassado e fundador de Roma. Mas a Vénus de Virgílio não é dada a abraços perpétuos com Marte. A Vénus de Virgílio é tão casta quanto Beatriz, o que não deixa de ser estranho, pois no fim de contas ela é a deusa do amor. O próprio Virgílio, ao contrário de Dante, não revelou uma grande paixão por mulheres, e provavelmente merecia estar (segundo o esquema de Dante) não só no Canto X d'« O Inferno» com Farinata, o epicurista, mas também no Canto XV com Brunetto Latini, o sodomita, que havia sido o celebrado professor de Dante.

É uma fina ironia que Beatriz, a suprema musa cristã, possa encontrar a sua origem provável numa figura de Vénus que é como Diana, em parte devido à reacção-formação contra a lúbrica Vénus epicurista, e em parte porque o precursor de Dante não se agradava por mulheres. A mulher dominante na épica de Virgílio é a temível Juno, deusa de pesadelo e contrapeso à Vénus de Virgílio - na verdade, uma contramusa de Vénus. Terá Dante uma contramusa? Freccero localiza-a na Medusa no Canto IX d' « Ũ Inferno», e a seguir relaciona esta figura com a Senhora Petra das «rimas de pedra»

[rime petrose J de Dante, incluindo a grande sextina tão poderosamente tra-

1 1 2

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

<luzida pelo poeta inglês Dante Gabriel Rossetti: «Para a obscura luz e o amplo círculo de sombra.» Freccero contrasta Dante com Petrarca, o seu divergente sucessor na geração seguinte, cuja Laura é, de facto, tanto musa como contramusa, Beatriz e Medusa, Vénus e Juno. Para Freccero, a comparação favorece Dante, uma vez que Beatriz aponta para além dela própria, presumivelmente para Cristo e Deus, e Laura

mantém-se estritamente dentro do poema. Eu sugeriria que esta diferença fosse considerada como não fazendo qualquer diferença em termos práticos, apesar das severas posturas agostinianas de Freccero:

Tal como Pigmal ião, Petra rca a paixona-se pela sua própria criação e, em troca, é criado por ela: o trocadilho Louro/Laura aponta para este processo fechado em si mesmo, e que é a essência da sua criação. Com a sua poesia ele cria a Senhora Lau ra, que, em troca, cria a reputação dele como poeta laureado. Ela não é, portanto, uma medianeira, a pontando para além dela própria, mas está confinada aos l i mites do próprio ser dele como poeta, o mesmo é dizer, ao poema. É precisamente isto que Petrarca recon hece quando confessa na sua prece final o pecado da idolatria, a adoração da obra saída das suas mãos.

Se não formos teologicamente persuadidos por Dante, e muitos de nós já o não são, o que é que apoia a apreciação de Freccero de que Dante está de algum modo livre dos inelutáveis dilemas estéticos de Petrarca? Será que Petrarca, enquanto antepassado tanto da poesia renascentista como da romântica, e portanto também da poesia moderna, deve partilhar dos alegados pecados daqueles que chegaram depois da dissolução da síntese medieval? Dante, tal como Petrarca, apaixona-se pela sua própria criação. Que mais pode ser Beatriz? E dado que ela é a maior originalidade da Comédia, não será que ela, em troca, cria Dante? Só Dante é a nossa autoridade para a ficção de que Beatriz aponta para além dela própria, mas ela está com toda a certeza confinada à Comédia, a não ser que se acredite que a gnose pessoal de Dante é verdadeira não só para ele, mas também para toda gente.

Alguém ora a Beatriz, excepto Dante, o Peregrino da Eternidade? Petrarca comprazia-se em confessar a idolatria porque, tal como Freccero mostrou muito bem, a confissão ajudava-o a distanciar-se do seu tremendo precursor. Mas será que Dante não adora a sua Comédia acabada, a espantosa obra das suas próprias mãos? Idolatria é uma categoria teológica e uma metáfora poética; Dante, tal como Petrarca, é um poeta e não um teólogo. Que Dante era um poeta maior do que a vítima de Laura, isso Petrarca sem dúvida reconhecia; mas dos dois é Petrarca quem tem sido mais influente em poetas posteriores. Dante desapareceu até ao século x1x, não tendo sido muito apreciado durante o Renascimento e o Iluminismo. Petrarca ocupou o lugar de Dante, realizando assim o seu judicioso programa de abraçar a idolatria

poética ou de inventar o poema lírico. Dante morreu quando Petrarca tinha dezassete anos, em 1321. Quando Petrarca, por volta de 1349, preparou a primeira versão dos seus sonetos, parece ter tido consciência de que estava a inaugurar um modo que transcendia a forma do soneto e que, seis séculos e meio depois, não mostra sinais de declínio. Uma segunda Comédia não era possível, da mesma maneira que a tragédia não tem sido possível desde que Shakespeare a deixou de escrever. Pela última vez, a grandeza canónica de Dante não tem nada a ver com Santo Agostinho, ou com as verdades, se é que elas são verdades, da religião cristã. No nosso mau momento presente, precisamos acima de tudo de recuperar o nosso sentido da individualidade literária e da autonomia poética. Dante, tal como Shakespeare, é um recurso derradeiro para essa recuperação, desde que consigamos escapar das sereias que nos cantam a alegoria dos teólogos.



Chaucer:

A Mulher de Bath, o Perdoador

e a Personagem Shakespeariana

COM EXCEÇÃO de Shakespeare, Chaucer é o melhor escritor de língua inglesa. Na altura em que nos aproximamos do final do século, importa, e muito, fazer esta afirmação, que apenas repete a apreciação tradicional. É que ler Chaucer, ou os seus poucos rivais na literatura desde os antigos - Dante, Cervantes, Shakespeare -, pode ter o feliz resultado de revigorar perspectivas que todos nós podemos ser tentados a perder ao depararmos com a investida de obras-primas instantâneas, sob cuja ameaça vivemos neste nosso tempo em que a justiça cultural se esforça por lançar no exílio as considerações es-

«Perdoador» corresponde ao inglês *Pardoner*, e é o nome de uma das personagens d'Os Contos de Cantuária cujo traço característico é o de ser um vendilhão de indulgências. Na tradução que fez do «Prólogo Geral», e de dois («Conto do Cavaleiro» e «Conto da Mulher de Bath») dos vinte e quatro contos que compõem a obra de Chaucer, Olívio Caeiro traduz sempre *Pardoner* por Vendilhão das Indulgências (Os Contos de Cantuária, Brasília Editora, Porto, 1980). Recorro, como se verá a seguir, a esta versão portuguesa para apresentar algumas passagens do «Prólogo Geral», do

«Conto da Mulher de Bath» e do «Prólogo da Mulher de Bath» que são citadas por Harold Bloom.

No entanto, não sigo o critério de traduzir o nome da personagem *Pardoner* através do seu desdobramento naquela que é a sua característica mais particular (a de ser um Vendilhão de Indulgências).

As razões para tal não são só de ordem pessoal, designadamente do que julgo ser uma certa perda da ironia chauceriana nesse desdobramento, mas decorrem sobretudo de alguns jogos de palavras que, a propósito da ideia de «perdão», ocorrem ao longo deste capítulo.

116

O CÃNONE OCIDENTAL

téticas. Passando do que é demasiado elogiado para o que nunca pode ser elogiado em demasia, Os Contos de Cantuária são um revigorante

notável.

Passa-se de nomes na página para aquilo a que sou levado a chamar de realidade virtual das personagens literárias, homens e mulheres convincentemente persuasivos.

O que é que deu a Chaucer o poder de representar os seus seres humanos de maneira a torná-los duradouros?

Há uma magnífica biografia, da autoria do falecido Donald R. Howard e publicada em 1987, que tenta responder àquela pergunta quase impossível.

Howard reconhece que não possuímos um conhecimento íntimo de Chaucer para além das suas obras, mas ao mesmo tempo chama a nossa atenção para o contexto humano de Chaucer:

No final da Idade Média, a propriedade e o patri mónio eram preocupações constantes, autênticas obsessões, especial mente na classe mercantil a que a família Chaucer pertencia; e a confiscação através das armas, raptos e acções judiciais forjadas não eram processos pouco frequentes para os obter. Os ingleses do tempo de Chaucer não eram como os estereotipados ingleses frios e impávidos dos tempos modernos, que são os filhos do Iluminismo e do Império; eram mais como os seus antepassados normandos, coléricos e dados a extremos quando entre iguais (cultivava uma certa reserva na presença de inferiores e superiores). Choravam livremente em público, tinham acessos de fúria, faziam juras copiosas e imaginações, mantinham sangrentas rixas familiares quase operáticas e intermináveis batalhas legais. Nos tempos medievais, a taxa de mortalidade era elevada e a vida mais precária; neles encontramos mais temeridade e terror, mais resignação e desespero, e jogava-se mais com a sorte. Havia também mais violência, ou violência de uma espécie mais vingativa e ostensiva: o estilo desses tempos era o de cabeças decapitadas exibidas em paus pontiagudos ou corpos suspensos em forcas, enquanto o nosso é o de disparos no assalto à estação dos correios.

O nosso estilo, aí de nós, está a mudar rapidamente, com cartas a explodir em universidades, com o terrorismo muçulmano fundamentalista a entrar em erupção em Nova Iorque, e com tiroteios que se espalham por New Haven mesmo na altura em que eu me sento para escrever estas linhas. Howard descreve Chaucer a viver durante guerras, pragas, rebeliões, e nada disto parece estar muito longe da América contemporânea, com o próprio Howard a falecer, antes da

publicação do seu livro, vítima da nossa versão da peste.

Os destaques de Howard continuam excelentes: os tempos de Chaucer não eram calmos, os seus concidadãos não eram plácidos, e os seus peregrinos de Cantuária tinham muito por que rezar quando chegassem ao santuário de São Thomas Becket. A personalidade do homem Chaucer, e não só do Chau-

A I D A D E A R I S T O C R Â T I C A

1 1 7

cer peregrino ironicamente retratado, está poderosamente gravada em toda a sua poesia. Tal como os seus precursores directos - Dante e Boccaccio -, a sua grande originalidade emerge com mais força tanto das suas personagens como da sua própria voz, do seu domínio do tom e da figuração. Tal como Dante, Chaucer inventou novos modos para a representação do eu, e tem algo da mesma relação com Shakespeare que Dante tem com Petrarca. A diferença está na incrível fecundidade de Shakespeare, que transcende mesmo aquilo que John Dryden queria dizer quando afirmou, acerca d' Os Contos de Cantuária, que «Aqui se encontra a abundância de Deus ». Nenhum escritor - nem Ovídio nem «O Ovídio inglês», Christopher Marlowe - influenciou Shakespeare tão crucialmente quanto Chaucer. Sugestões chaucerianas, de modo nenhum completamente desenvolvidas por Chaucer, são os pontos de partida para a maior das originalidades shakespearianas: a sua maneira de representar a personalidade humana. Mas a grandeza de Chaucer precisa de ser destacada e exposta antes de se poder traçar o seu legado em Shakespeare.

O crítico de Chaucer que eu prefiro é ainda G. K. Chesterton, que observou que «a ironia chauceriana é por vezes tão grande que é demasiado grande para se ver», e desenvolveu o seu argumento em torno daquilo que é central nessa ironia:

Há nela uma sugestão daquelas ideias enormes e profundas relacionadas com a autêntica natureza da criação e da realidade. Tem nela algo da filosofia de um mundo fenomenal, e de tudo quanto foi expresso por aqueles sábios, de modo nenhum pessimistas, que afirmaram que existimos num mundo das suas próprias sombras, e quando esse mundo está num certo plano ele próprio se encontra igualmente na sombra. Tem nela todo o mistério da relação do Criador com as coisas criadas.

Chesterton, com um característico sentido do paradoxo, liga o extraordinário realismo de Chaucer, a sua penetração psicológica, a uma consciência irónica de um tempo perdido, de uma realidade maior que fugiu, abandonando os seus restos às mágoas e à nostalgia. A boa vontade existe, mas em Chaucer ela está sempre comprometida, e pode-se observar em toda a parte um declínio da generosidade cavaleiresca. A preocupação de Chesterton com um desaparecido mundo de romance¹¹ que ele próprio ficou a conhecer gra

ças a Chaucer, é confirmada por Donald Howard em termos da «ideia» que anima Os Contos de Cantuária. Estes dão-nos «Um quadro de uma sociedade A palavra inglesa romance, que aqui mantenho, surge por oposição a novel, e remete para a atmosfera que nós costumamos identificar sobretudo com os «romances» medievais (histórias de aventuras, em verso ou prosa, fictivas e com intervenções do maravilhoso ou do sobrenatural). Para mais esclarecimentos veja-se a nota da p. 142.

1 1 8

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

cristã desordenada e num estado de obsolescência, declínio e incerteza; não sabemos em que direcção ela caminha> >. Só um ironista poderia apresentar um tal quadro.

Na biografia que escreveu, Howard situa a origem do afastamento, ou da ambivalência, de Chaucer na tensão entre uma educação mercantil enquanto criança e o treino aristocrático dado posteriormente ao jovem cortesão-poeta.

Dante inaugurou a Idade Aristocrática da literatura, apesar da sua continuada ligação à alegoria da Idade Teológica. Mas Chaucer, ao contrário de Dante, nem à pequena nobreza pertencia. Desconfio sempre das explicações sociais da posição irónica de um grande poeta em que o temperamento e a elegância resistem a todas as sobre-determinações. A consciência de Chaucer é tão ampla, a sua ironia tão penetrante, que as circunstâncias dificilmente devem ter sido dominantes só por si. O precursor inglês de Chaucer foi o seu amigo e poeta John Gower, que era doze anos mais velho do que ele, e visivelmente menor quando comparado com o escritor em ascensão. Quando criança, Chaucer falava inglês, mas também falava anglo-francês (o que era dantes o normando), e na sua educação de cortesão aprendeu a falar, a ler e a escrever em francês parisiense e em italiano.

Sentindo desde cedo que não tinha precursores suficientemente fortes em inglês, Chaucer voltou-se primeiro para Guillaume Machaut, o maior poeta (e compositor) francês vivo. Mas após esta primeira fase ter culminado na sua notável elegia *The Book of the Duchess* [« Û Livro da Duquesa »], Chaucer partiu para Itália em missão do rei, e por volta de Fevereiro de 1373

encontrava-se na Florença pré-renascentista, na altura em que o seu grande período na literatura tinha entrado em declínio. Dante morrera no exílio há mais de meio século, Petrarca e Boccaccio estavam velhos; ambos viriam a morrer passados dois anos. Para um poeta com os poderes e as capacidades de Chaucer, estes escritores - ou melhor, Dante e Boccaccio - constituíam as inspirações inevitáveis e os consequentes aguilhões da ansiedade.

Petrarca teve algum significado para Chaucer como figura representativa, mas dificilmente como um verdadeiro escritor. Aos trinta anos de idade, o poeta Chaucer sabia o que queria, e o que ele queria não se encontrava em Petrarca e só muito periféricamente se encontrava em Dante. Boccaccio, que nunca é mencionado pelo nome na obra de Chaucer, tornou-se o ponto de partida de que Chaucer precisava.

Dante, cujo orgulho espiritual era esmagador, havia escrito um Terceiro Testamento, uma visão da verdade totalmente inadequada ao temperamento irónico de Chaucer. As diferenças entre Dante, o Peregrino da Eternidade, e Chaucer, o Peregrino de Cantuária, são impressionantes, e claramente intencionais por parte de Chaucer. *The House of Fame* [«A Casa da Fama»]

inspira-se n'A Divina Comédia, mas escarnece dela delicadamente, e Os Contos de Cantuária constituem, num determinado nível, uma crítica céptica a

A I D A D E A R I S T O C R Á T I C A 1 1 9

Dante, em particular à relação deste com a sua própria visão. Dante e Chaucer estão longe um do outro por temperamento; são personalidades poéticas incompatíveis.

Com Boccaccio, o grande admirador e exegeta de Dante, a situação era bastante diferente. Boccaccio não ficaria muito satisfeito, lá no paraíso dos poetas, se lhe chamassem «O Chaucer italiano», tal como Chaucer, que até mesmo evitava pronunciar o nome de Boccaccio, ficaria apavorado se fosse apelidado de «O Boccaccio inglês» . Mas, para além

das enormes e maravilhosas apropriações levadas a cabo por Chaucer, as afinidades eram autênticas, quase inevitáveis. A obra crucial é aqui o Decameron, que Chaucer nunca menciona e que talvez nunca tenha lido aprofundadamente, mas que é o modelo provável d'Os Contos de Cantuária. O irónico contar de uma história cujo tema é o contar da história é em muito invenção de Boccaccio. Esta descoberta tinha por finalidade libertar as histórias do didactismo e do moralismo, de modo a que o leitor ou o ouvinte, não o contador da história, se tornasse responsável pela sua utilização, para o bem ou para o mal. Chaucer retirou de Boccaccio a ideia de que as histórias não precisam de ser verdadeiras ou de ilustrar a verdade. Antes, as histórias são «coisas novas», ou como se fossem novidades. Dado que Chaucer era um ironista maior do que Boccaccio, e um escritor ainda maior, a transformação que fez do Decameron n'Os Contos de Cantuária foi bastante radical, tendo constituído uma revisão profunda do plano geral de Boccaccio. Quando lidas lado a lado, as duas obras apresentam relativamente poucas semelhanças, mas o modo amadurecido de Chaucer contar uma história não poderia ter existido sem a mediação não reconhecida de Boccaccio.

CHAUCER JULGAVA que a sua obra-prima era Troilus and Criseyde

[«Troilo e Criseida»], um de entre aquela mão-cheia de poemas longos em língua inglesa que, sendo de grande qualidade, raramente são hoje lidos, sobretudo em comparação com Os Contos de Cantuária, que é com certeza a obra mais original e canónica. Talvez Chaucer tenha subestimado o seu mais espantoso conseguimento exactamente por causa da originalidade deste, embora haja algo em mim que se ressentisse brutalmente desta suposi-

ção. A obra está inacabada, e tecnicamente consiste de fragmentos gigantescos; mas à medida que a lemos quase não nos apercebemos de alguma coisa inacabada. Na verdade, pode muito bem ser um daqueles livros que o autor nunca espera vir a acabar, porque o livro se confundiu com a sua vida.

A imagem da vida como peregrinação, não tanto para Jerusalém mas para o Juízo Final, funde-se com o princípio por que Chaucer organiza a peregrinação a Cantuária, com trinta peregrinos a contarem histórias à medida que avançam na viagem. No entanto, o poema é tremendamente secular, e quase infalivelmente irónico.

O narrador é o próprio Chaucer, reduzido a uma simplicidade total: é animado, infinitamente cortês, acredita em tudo quanto ouve, e possui uma assombrosa capacidade para admirar até as terríveis qualidades reveladas por alguns dos seus vinte e nove companheiros. E. Talbot Donaldson, o mais sofisticado e humano dos críticos de Chaucer, sublinha que o Chaucer peregrino tende a ser «perspicazmente desconhecedor do significado das coisas que vê, por mais aguda que seja a maneira como as vê», enquanto, ao mesmo tempo, expressa constantemente «uma generosa admiração pela gatunagem eficaz». Pode ser que o Chaucer peregrino não seja tanto um Lemuel Gulliver, que é a sugestão de Donaldson, mas mais uma paródia maldosa do Dante peregrino, feroz, sempre pronto a julgar, frequentemente consumido pelo ódio e, na realidade, uma espécie de moralista apocalíptico que tende a ser só demasiado conhecedor do significado das coisas que vê com uma terrível acuidade. Seria uma ironia propriamente chauceriana levar a cabo uma ridicularização tão subtil do poeta cuja arrogância imaginativa espantava sem dúvida o autor de *The House of Fame*.

O verdadeiro Chaucer, o ironista cómico que manobra com habilidade o peregrino aparentemente brando, manifesta um distanciamento, um desinteresse aceitante que já é shakespeariano, isto se por acaso conseguirmos isolar alguma das perspectivas do próprio Shakespeare. O distanciamento em ambos os poetas ajuda a criar uma arte de exclusão: ficamos frequentemente embaraçados se queremos explicar o motivo que levou o Chaucer peregrino a recordar certos detalhes e a esquecer ou censurar outros, quando descreve cada pessoa individualmente. Nas duas figuras mais interessantes, a Mulher de Bath e o Perdoador, esta arte da memória selectiva ajuda a produzir algumas reverberações shakespearianas. Howard observa judiciosamente que Chaucer revê Boccaccio ao se dar conta que «O conto que cada um contou podia contar um conto acerca de quem contou», e que esse último conto, segundo se presume, iria preencher alguns dos hiatos deixados pelo Chaucer peregrino. Pelo menos algumas vezes, devemos fazer fé no conto e não em quem contou, sobretudo quando quem contou é tão formidável quanto a Mulher de Bath e o Perdoador. Mas é claro que o Chaucer peregrino é ainda mais formidável, pois nunca podemos estar certos de que ele é tão ingénuo quanto quer fazer crer. Alguns críticos defendem que o narrador é terrivelmente sofisticado, que ele próprio é o Chaucer poeta, que se esconde dos seus companheiros por intermédio do disfarce de uma brandura perigosamente astuta a que nada escapa.

Julgo que seria preciso recuar até à Javeísta, ou avançar até Jonathan Swift, para ler um ironista tão completo e fascinante quanto Chaucer.

De entre os ataques que me foram dirigidos por causa do meu Livro de J, um dos meus favoritos veio de um estudioso da Bíblia, que perguntou: «Û que leva o professor Bloom a pensar que a ironia existia há três mil anos?» Porque Chaucer não é texto sagrado, resisteu-se menos a aceitar a difícil verdade de que um contador de histórias tão universal quanto o autor dos contos dos peregrinos-

A I D A D E A R I S T O C R Á T I C A

1 2 1

nos de Cantuária raramente escreve uma passagem que não seja irónica. Pode muito bem acontecer que o verdadeiro progenitor literário de Chaucer fosse a Javeísta, e Jane Austen a sua verdadeira filha. Todos estes três escritores fazem das suas ironias os instrumentos principais para a descoberta ou para a inven-

ção, obrigando os leitores a descobrirem eles próprios precisamente o que foi que esses escritores inventaram. Contrariamente à ferocidade da ironia de Swift, que é um corrosivo universal, a ironia de Chaucer raramente é desumana (embora não se esteja muito certo disto no que diz respeito à depravação do Perdoador), e virtualmente toda a gente pretensamente em peregrinação aparece como não tendo nada de peregrino. « Û honesto lago», o terrível refrão que aparece do princípio ao fim em Otelo, é uma ironia chauceriana, como Shakespeare deve ter certamente sabido. O antepassado directo de «O

honesto lago» é «O gentil Perdoador».Jill Mann, na melhor análise da ironia chauceriana que eu já encontrei, entende as ambiguidades dessa ironia como estando centradas na mobilidade dela própria, sempre a saltar comicamente de uma para outra perspectiva das coisas e, assim, negando-nos continuamente a possibilidade de julgamento moral, pois a ilusão oculta a ilusão. Isto faz-me voltar à minha conjectura de que a ironia chauceriana é uma reacção contra a arrogância da postura profética que Dante assumiu.

Se confrontado com a Mulher de Bath e com o Perdoador, bem como com um certo número de outros peregrinos de Cantuária, Dante (se se desse ao trabalho) não hesitaria em colocá-los nos seus respectivos círculos do Inferno. O atractivo que eles pudessem ter, se tivessem algum, teria de incluir onde e porquê eles estão postados na eternidade, pois só as realidades finais interessavam a Dante. Para Chaucer, a ficção não é um meio para representar ou exprimir a

verdade derradeira. Antes, ela adapta-se maravilhosamente à representação dos sentimentos e de tudo quanto está ligado às ilusões. Chaucer talvez ficasse surpreso com o nosso consenso quanto ao facto de ele ser acima de tudo um ironista, pois, ao contrário de Dante, que só amava a sua própria criação, Beatriz, Chaucer parece ter nutrido um prudente amor por toda a comédia da criação. Finalmente, não devemos separar o homem Chaucer, o poeta Chaucer e o peregrino Chaucer, pois todos se combinam num único ironista encantador cujo legado mais rico é um rol de personagens literárias que, na língua inglesa, só tem acima de si o de Shakespeare. Nessas personagens podemos nós ver os rebentos daquilo que virá a ser o mais original poder imaginativo de Shakespeare: a representação da mudança no interior de personalidades dramáticas particulares.

Chaucer antecipa em alguns séculos a interioridade que associamos ao Renascimento e à Reforma: os seus homens e mulheres começam a desenvolver uma autoconsciência que somente Shakespeare soube impulsionar e transformar em escuta de si mesmos, no subsequente sobressalto e no despertar da vontade de mudar. Incipiente em alguns momentos d'Os Contos de

1 22

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Cantuária, esta antecipação daquilo a que, na esteira de Freud, chamamos psicologia de profundidade em contraste com psicologia moral, encontrou em Shakespeare uma plenitude tal que Freud, como já observei antes, pouco mais podia fazer do que verter em prosa e codificar. E voltamos assim à questão de Howard, embora os interesses dele se orientassem mais para a história, enquanto os meus se orientam para a personagem. O que é que deu a Chaucer o poder de transcender as suas próprias ironias, e assim ser capaz de transmitir às suas personagens uma vitalidade que só Shakespeare consegue ultrapassar, e mesmo assim com a ajuda de Chaucer? Especulativa e difícil como é esta pergunta, é para ela que tentarei a seguir esboçar uma resposta.

DE MODOS muito diferentes, as duas personagens mais individualizadas e mais complexas interiormente são a Mulher de Bath e o Perdoador, respectivamente uma grande vitalista e alguém que está perto de ser um niilista autêntico. Os críticos moralistas não gostam mais da Mulher de Bath do que gostam do seu único filho, Sir John Falstaff. Quanto ao Perdoador - tal como aqueles que são, de alguma maneira, os seus mais remotos descendentes, lago e Edmundo

-1 ele está para além das moralizações, mais uma vez como os seus últimos descendentes, isto é, os em grande medida niilistas shakespearianos de Dostoievski, Svidrigailov e Stavrogin, cujos atributos devem alguma coisa sobretudo ao lago de Shakespeare. Tem-se indiscutivelmente um maior conhecimento e uma maior fruição da Mulher de Bath e do Perdoador se os compararmos a Falstaff e lago, em vez de os colocarmos em oposição às suas possíveis fontes n'O Romance da Rosa, o principal poema medieval antes do poema de Chaucer. Os estudiosos relacionam a personagem da Mulher de Bath com a Velha, a velha alcoviteira que surge naquela obra, e o Perdoador com Falsa Aparência, um hipócrita que anima o Romance. Mas a Velha é mais repulsiva do que vitalista, ao contrário da Mulher de Bath e de Falstaff; e Falsa Aparência não tem nada de parecido com o perigoso intelecto que distingue tanto o gentil Perdoador como o honesto lago.

Por que razão é que muitos críticos eruditos de Chaucer e de Shakespeare são tão desesperadamente mais moralistas do que os seus poetas? Isto constitui um infeliz quebra-cabeças, que, segundo creio, tem a ver com a actual doença de presunção moral que está a destruir os estudos literários em nome da justiça socioeconómica. Herdeiros do platonismo, mesmo quando ignorantes de Platão, tanto os estudiosos tradicionais como os funcionários do Ressentimento tentam banir o poético da poesia. As grandes criações de Chaucer são a Mulher de Bath e o Perdoador, que Shakespeare evidentemente conheceu e de quem beneficiou, e beneficiou muito mais do que de qualquer outro estímulo literário individual. Aprender aquilo que contagiou Shakespeare equivale a voltar ao verdadeiro caminho da canonização, no qual os maiores escritores elegem os seus precursores inelutáveis. Foi Edmund

A I D A D E A R I S T O C R Á T I C A 1 23

Spenser quem chamou a Chaucer « O poço puro do inglês sem mácula» e, no entanto, Shakespeare é que foi, como Talbot Donaldson referiu de modo encantador, «O cisne no poço», bebendo mais profundamente no que era mais próprio de Chaucer, isto é, um novo tipo de personagem literária, ou talvez uma nova maneira de apresentar um tipo antigo, tanto na ambiguidade moral da fúria de viver revelada pela Mulher de Bath como na ambivalência imoral da fúria do Perdoador, quer para enganar quer para ser descoberto.

Através de um curto poema, escrito já tarde e enviado ao seu amigo Bukton, sabemos que o próprio Chaucer se orgulhava de ter criado a Mulher.

Nesse poema Chaucer fala de «O pesar e a mágoa que há no casamento», e cita-a como autoridade nessa matéria:

A Mulher de Bath eu te peço que leias

Sobre este assunto que temos entre mãos.

Deus a vida livre te deu, e para dela dispores

Em liberdade, pois muito penoso é estarmos na prisão.

Quando encontramos pela primeira vez a «brava mulher», no Prólogo Geral a Os Contos de Cantuária, ficamos forçosamente impressionados, mas não completamente preparados para o estalar de foguetes que nos surge no prólogo ao conto dela própria, e isto apesar das veladas alusões que o narrador faz à sua exuberante sexualidade. Ela é um pouco surda, por razões que descobriremos mais tarde; as meias são avermelhadas; o rosto é atrevido, claro, e condiz com as meias. Famosa por ter os dentes afastados, e por isso provavelmente lúbrica, ela sobreviveu a cinco maridos, para já não falar de outras companhias, e é uma peregrina experimentada, nacional e internacionalmente - sendo as peregrinações o equivalente aos cruzeiros no Barco do Amor nestes nossos tempos de perdição. Tudo isto, porém, só sugere alguém que «muita coisa aprendera em tais viagens», uma especialista na «velha escola» do amor¹ A sua espirituosidade falstaffiana, o seu feminismo (como

.

se poderia hoje dizer), e acima de tudo a sua fantástica vontade de viver, não são ainda verdadeiramente evidentes.

Howard recorda-nos que Chaucer era viúvo quando inventou a Mulher de Bath, e acrescenta com perspicácia que, desde os antigos, nenhum outro escritor mostrou uma percepção tão grande da psicologia das mulheres, ou as retratou com tanta compreensão. Concordo com Howard quanto ao facto de a Mulher ser uma absoluta delícia, seja o que for que os moralistas açulem contra ela, embora me sinta continuamente perseguido pelo seu mais for-Para o «Prólogo Geral», «Conto da Mulher de Bath» e «Prólogo da Mulher de Bath» sigo a tradu

ção de Olívio Caeiro indicada na nota da p. 115. Todas as ocorrências de fragmentos desses textos de Chaucer remetem para esta tradução.

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

midável adversário, William Blake, que descobriu nela a Vontade Feminina (como lhe chamou) encarnada. O comentário de Blake ao seu próprio quadro acerca dos peregrinos de Cantuária é bastante duro para com a Mulher, mas é evidente que ela o assustava: «Ela é também um flagelo e uma praga.

Nada mais direi acerca dela, nem irei mostrar o que Chaucer deixou oculto; deixemos o leitor jovem estudar o que ele disse dela: é tão útil quanto um espantalho. Personagens como aquela existem em demasia para que haja paz no mundo.»

No entanto, sem tais personagens haveria menos vida na literatura e menos literatura na vida. O prólogo da Mulher de Bath é uma espécie de confissão, mas ainda mais uma defesa triunfante ou uma apologia. E, ao contrário do prólogo do Perdoador, a sua fantasia semelhante-à-corrente-da-consciência não nos diz mais acerca dela do que aquilo que ela própria sabe. A primeira palavra do prólogo dela é «experiência», que ela cita como sendo a sua autoridade. Ser viúva de cinco maridos sucessivos, há seiscentos anos atrás ou agora, dá a uma mulher uma certa aura, como a Mulher muito bem sabe; e é com espalhafato que ela se declara ansiosa por um sexto, ao mesmo tempo que inveja o rei Salomão por este ter tido mil companheiras de cama (setecentas esposas e trezentas concubinas). O que é espantoso acerca da Mulher é o seu entusiasmo e vitalidade: sexuais, verbais, polémicos. A sua pura exuberância de ser não tem qualquer antecedente literário, e não era possível igualá

-la até Shakespeare ter criado Falstaff. Visualizar um encontro entre a Mulher e o gordo cavaleiro é uma fantasia literária legítima. Falstaff é mais inteligente e espirituoso do que a Mulher, mas mesmo ele, com toda a sua energia, não teria conseguido mantê-la em sossego. De um modo fascinante, é o terrível Perdoador quem a interrompe em Chaucer, mas a maior parte das vezes para a incentivar a continuar, e ela, claro, continua. Há relatos (sem confirmação) de que Shakespeare escreveu uma cena da morte de Falstaff em Henrique V; nem mesmo Chaucer teria conseguido uma cena semelhante para a Mulher.

E isso constitui a maior homenagem que lhe podemos prestar, ignorando o coro dos estudiosos moralistas: ela unicamente tem vida dentro dela, a bên

ção eterna de ainda mais vida.

Tal como o Frade diz, é longo o preâmbulo que a Mulher faz para o seu conto. O preâmbulo estende-se por mais de oitocentos versos, enquanto o conto propriamente dito tem só quatrocentos, e (ai !) há um certo desapontamento estético após a forte revelação que a Mulher faz da personalidade que lhe é própria. O que é certo é que o leitor, a não ser que esteja virado para moralizações, deseja o prólogo dela ainda mais longo e a história mais curta. Chaucer está claramente fascinado por ela, tal como num outro registo está encantado com o Perdoador: ele sabe que estas personagens quebraram as amarras e caminham misteriosamente por si mesmas, milagres da arte representando grotescos da natureza. Não conheço nenhuma personagem fe-

A I D A D E A R I S T O C R Ã T I C A

1 25

minina na literatura ocidental que seja tão incontestável quanto a Mulher na altura em que esta protesta contra as consequências de terem sido os homens a escrever quase todos os livros:

Deus do Céu! S e a s mulheres escrevessem histórias, Como os sábios nas suas pregações,

Tinham escrito dos homens mais pecados

Do que a raça de Adão pode expiar.

É a sua potente mistura de honestidade confessional e de poderosa sexualidade que tem aterrado muitos dos estudiosos que difamaram a Mulher.

A crítica implícita, puramente prática, do que a Igreja instituiu como escala moral da perfeição é levada a cabo pela Mulher de uma maneira tão subtil quanto cómica, e pressagia muito daquilo que é, no momento preciso em que escrevo, o contencioso entre a Igreja e as feministas católicas. A Mulher ofendeu, em parte, os moralistas simplesmente por ter uma personalidade muito enérgica, e Chaucer, tal como todos os grandes poetas, acreditava na personalidade. Porque a Mulher é também uma subvertora das harmonias estabelecidas, ela é remetida por muitos para a categoria do grotesco, que é onde o Perdoador se encontra com toda a legitimidade. Embora a Mulher

aceite a estrutura do pensamento da Igreja acerca da moralidade, há nela um impulso profundo que diverge da atitude da Igreja. Para ela não faz qualquer sentido uma escala de perfeição que põe a viuvez acima do casamento, como fez São Jerónimo, e também não partilha da doutrina de que as relações sexuais entre marido e mulher são santificadas unicamente para conceber filhos.

Apesar dos seus cinco maridos já falecidos, a Mulher dá a impressão de não ter filhos, e nada diz acerca desse assunto. Onde ela se encontra claramente em oposição à ideologia da Igreja medieval é na questão de quem domina quem no casamento. A sua crença firme na supremacia feminina constitui o centro da sua insurreição, e estou em desacordo com Donald Howard quando este afirma que o conto dela «corta pela base as suas perspectivas feministas, revela-nos algo acerca dela de que nós só poderíamos ter uma leve suspeita, algo que ela própria desconhece». Segundo esta perspectiva, a Mulher só pretende uma submissão exterior ou verbal por parte do marido, mas isso equivale a menosprezar a quota-parte de ironia chauceriana que é possuída pela própria Mulher. Dois versos não fazem um conto, nem desfazem oitocentos versos de um prólogo arrebatado: «E em tudo o que ele quisesse a seu prazer/ Ela ali prontamente obedeceu.»

Estou convencido de que «em tudo» é entendido pela Mulher como sendo exclusivamente sexual. Os versos surgem logo após um outro em que o marido beija a mulher mil vezes seguidas, e a ideia que a Mulher de Bath tem daquilo que dá prazer a um homem é bastante monolítica. Ela quer sem

1 26

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

dúvida ter supremacia em tudo, excepto na cama, como o seu inevitável sexto marido irá aprender. Tal como nos havia dito antes, os primeiros três maridos eram bons, ricos e velhotes, enquanto o quarto e o quinto eram novos e difíceis de aturar. O quarto, que ousou ter uma amante, sofreu o justo castigo de ser por ela atormentado até à morte; e o quinto, que tinha metade da idade dela, deixou-a surda de um ouvido com uma bofetada que lhe deu por ela ter arrancado algumas folhas do livro antifeminista que ele insistia em lhe ler.

Quando, por fim, ele se deu por vencido, queimou o livro e lhe entregou a ela a supremacia, viveram felizes, mas não para sempre. A irónica insinuação de Chaucer é que a Mulher, ferozmente lúbrica, desgastou o amado quinto marido, tal como havia esgotado os outros

quatro.

Os companheiros de peregrinação compreendem muito bem o que a Mulher está a dizer. Quer o leitor seja homem quer seja mulher, só se for duro de ouvido ou desgostado da vida é que consegue resistir aos momentos mais sublimes de desejo ardente e autoglorificação da Mulher. A meio do relato que faz do quarto marido, ela devaneia acerca do seu gosto pelo vinho e da estreita relação deste com o gosto que ela tem pelo amor, e de repente exclama:

... San to Deus! Cada vez que me recordo

Do tempo em que era jovem e bonita,

A té sinto uma coisa cá por dentro!

Ainda se me alegra o coração,

De pensar que voltava aos velhos tempos.

A idade, porém, que tudo gasta,

A força e a beleza me levou.

Pois que as leve, e com elas o diabo!

Se a farinha se foi, o que me resta

É vender os farelos como posso,

E saber divertir-me 'inda é comigo.

Não há aqui revelações novas; nada que ajude a completar o alcance e a estrutura d' Os Contos de Cantuária. Estes onze versos misturam a memória e o desejo da Mulher, reconhecendo simultaneamente que o tempo a transfigurou. Se existe uma passagem em Chaucer que quebre as suas próprias ironias, essa passagem é esta, na qual toda a ironia pertence ao tempo, o invencível inimigo de todos os vitalistas. Contra essa ironia, a ainda heróica Mulher de Bath lança a maior de todas as suas falas: «De pensar que voltava aos velhos tempos.» «Velhos tempos» é o triunfo; por muito que a vitalidade dela esteja reduzida a um mero invólucro, o verdadeiro âmago da mulher subsiste na sua vivacidade falstaffiana. O pesar é grande e autêntica o seu sentido realista da perda: a repugnância de uma luxúria envelhecida pode não estar muito

longe, mas a compreensão que ela tem de que só uma jovialidade deliberada é que se lhe coaduna constitui a sabedoria secular, ou da experiência, que completa a crítica que ela faz dos ideais eclesiásticos que a poderiam condenar. Sentindo-se verdadeiramente velho nos seus cinquenta e muitos anos, Chaucer deu à Mulher de Bath uma eloquência digna tanto da personagem como do criador dela.

Será que a Mulher de Bath muda durante a sua longa confissão no prólogo? A ironia chauceriana dificilmente é uma forma através da qual a mudança seja representada. Nós escutamos o monólogo da Mulher de Bath; e os peregrinos também. Será que ela se escuta a si mesma? Ficamos muito comovidos ao ouvi-la dizer que voltava aos velhos tempos. Não estará ela também comovida? Ela não tem a autoconsciência brilhantemente treinada do Perdoador, que em geral só não vê o efeito que ele tem sobre si mesmo. A mais profunda afinidade da Mulher com Falstaff está em que ela tem um grande apreço pela apreciação que faz de si mesma. Ela não tem qualquer desejo de mudar, e por isso manifesta ao longo do seu prólogo uma animada resistência ao envelhecimento, e consequentemente à forma final da mudança, que é a morte.

O que se altera nela é a qualidade da sua vivacidade, a qual se transmuda de exuberância natural em vitalismo fortemente autoconsciente.

Aquela mudança, tanto quanto posso afirmar, não é tratada por Chaucer de maneira irônica, talvez porque, contrariamente ao que acontece com tantos dos seus estudiosos, ele nutre uma grande afeição pela sua notável criação, e permite que ela apele directamente ao leitor. A jovialidade intencional da Mulher é diferente de uma cordialidade forçada; o que está mais perto dela é a bazófia de Sir John Falstaff, o qual tem sido ainda mais maltratado pelos críticos eruditos. A boa disposição de Falstaff não esmorece em Henrique V, Parte II, mas sentimos que há nele algo que se tolda à medida que, a pouco e pouco, se aproxima o momento em que Hal o rejeita. A animação falstaffiana continua lá, mas a alegria começa a ter uma aresta, como se a vontade de viver adquirisse um toque de uma ideologia do vitalismo. Tanto a Mulher de Bath como Falstaff se tornam menos parecidos com o Panurgo de Rabelais. Eles continuam a ser os portadores da Bênção, e ambos anseiam por ainda mais vida, mas aprenderam que não existe tempo sem limites, e aceitam o novo papel de serem agonistas, lutando por obter a sua quota-parte (já em declínio) da Bênção. Apesar de ter um poderoso domínio da retórica e uma perigosa espiritualidade, a Mulher não consegue competir com Falstaff nestes aspectos. A vigorosa consciência que ela tem de uma

diminuição da sua vitalidade e a sua forte vontade de conservar a vivacidade estão tão-só mais perto, devido à sua semelhança, da maior personagem cômica de Shakespeare.

A Mulher e Falstaff são ironistas, no início e no fim, e baseiam a sua autoridade nas personalidades autoconfiantes de cada um deles, tal como foi observado por Donaldson. Com Dom Quixote, Sancho Pança e Panurgo, eles

1 28

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

formam uma companhia ou uma família dedicada à ordem do jogo 11 em oposição à ordem da sociedade ou do espírito organizado. Aquilo que a ordem do jogo confere, dentro dos seus limites estritos, é liberdade, a liberdade interior de deixarmos de ser importunados pelo nosso próprio superego. Julgo que é por isso que se lê Chaucer e Rabelais, Shakespeare e Cervantes. Durante um certo intervalo, o superego deixa de nos vergastar por supostamente darmos guarida à agressividade. O impulso retórico da Mulher e de Falstaff nada mais é que agressivo, mas o fim prático é a liberdade: em relação ao mundo, ao tempo, às moralidades do Estado e da Igreja, a tudo quanto no eu impede os triunfos da auto-expressão do eu. Mesmo alguns admiradores da Mulher e de Falstaff persistem em charmar-lhes solipsistas; mas egocentrismo não é solipsismo. A Mulher e Falstaff estão perfeitamente cientes daqueles que os rodeiam e do sol que os ilumina, mas poucos dos que deles se aproximam conseguem interessar-nos tanto quanto esses vitalistas encantados nos interessam.

Muitos estudiosos têm assinalado a relação equívoca que tanto a Mulher como Falstaff mantêm com o texto que se encontra na 1.^a Carta aos Coríntios, na qual Paulo exorta os cristãos a considerarem a sua vocação 2^a. A versão da Mulher é a seguinte: «Na situação que Deus nos destinou/ Me ficarei, não quero ser mais que os outros»; e Falstaff não só dela se faz eco como até a excede: «Então, Hal, é a minha vocação, Hal, não é pecado um homem esforçar-se na sua vocação.» Ao zombarem de Paulo, nem a Mulher nem Falstaff estão a ser fundamentalmente ímpios. Enquanto seres de espírito vivo, ambos exibem desencanto, mas continuam a ser crentes. A Mulher está sempre a lembrar aos devotos que a ela não lhe é exigida a perfeição, enquanto Falstaff está obcecado pelo destino de Dives, o glutton. Falstaff está mais dominado pela ansiedade que a Mulher, mas ela não passou pelo infortúnio de ver o futuro Henrique V como uma espécie de filho adoptivo. Pertencendo a Shakespeare, mais do que a Chaucer,

Falstaff passa por mais mudanças através da interiorização do que as que a Mulher é capaz de experimentar. Ambas as personagens se ouvem a si mesmas, mas só Falstaff se escuta continuamente a si mesmo. Suspeito que, para Shakespeare, a personagem crucial em Chaucer não foi a Mulher de Bath, mas sim o Perdoador, antepassado de todas as personagens literárias ocidentais condenadas ao niilismo. É com relutância que Acerca desta noção de «ordem do jogo», veja-se nota da p. 1 39.

« Considerar a sua vocação.» Sempre que Harold Bloorn cita passagens do Novo Testamento, as correspondências portuguesas que proponho são invariavelmente as da tradução interconfessional do texto grego para português moderno (O Novo Testamento, Sociedade Bíblica, Lisboa, 1982). No entanto, na tradução daquela passagem («Paul calls on Christians to persist in their vocation») decidi seguir uma versão que está mais próxima desta formulação inglesa, isto é, a que se encontra na Bíblia Sagrada traduzida pelos Reverendos Padres Capuchinhos (Verbo, Lisboa, 1976).

A I D A D E A R I S T O C R Â T I C A 1 29

abandono a Mulher de Bath e Falstaff, mas passar deles para o Perdoador e para a sua descendência shakespeariana é só trocar o vitalismo positivo pelo negativo. Ninguém seria capaz de amar o Perdoador, ou lago; mas ninguém resiste à exuberância negativa de ambos.

É UM LUGAR-COMUM da crítica relacionar a Mulher de Bath com Falstaff, mas nunca vi qualquer reflexão acerca da muito possível ascendência dos grandes vilões de Shakespeare, lago em Otelo e Edmundo n' O Rei Lear, a partir do Perdoador. Os heróis-vilões de Marlowe - Tamburlaine, o Grande, e, ainda mais, Barrabás, o astuto Judeu de Malta - tiveram claramente um impacto profundo no retrato que Shakespeare fez do mouro Aaron, na sua primeira tragédia, o ossuário Titus Andronicus, e na tragédia de Ricardo III.

Entre Aaron e Ricardo, por um lado, e lago e Edmundo, por outro, surge uma sombra que parece ser a do antitético Perdoador, que é o proscrito d' Os Contos de Cantuária. Mesmo o prólogo e o respectivo conto do Perdoador estão fora da estrutura aparente do quase acabado poema maior de Chaucer. Como se andasse à deriva, «O Conto do Perdoador» é o seu próprio mundo. Não se assemelha a mais nada em Chaucer e, contudo, aquele conto surge-me como o seu ponto mais alto como poeta e é, à sua maneira, inultrapassável num dos limites da arte. Donald Howard, reflectindo acerca da diferença entre o

Perdoador e a sua história e o resto d'Os Contos de Cantuária, compara a intromissão do Perdoador a «O mundo marginal da estética medieval, os desenhos licenciosos nas margens de manuscritos sérios », precursores de Hieronymus Bosch. A presença e a narração do Perdoador são tão pungentes que, em Chaucer, o que é marginal se torna central, inaugurando aquilo a que Nietzsche viria a chamar «O visitante mais misterioso», a representação do niilismo europeu. O elo de união entre o Perdoador e as grandes negações de Shakespeare, Iago e Edmundo, afigura-se-me tão profundo quanto a confiança que Dostoiévski depositou nos vilões intelectuais de Shakespeare para estes servirem de modelo para Svidrigailov e Stavrogin.

O Perdoador aparece pela primeira vez com o seu horrível comparsa, o grotesco Beleguim do Santo Ofício, perto do final do Prólogo Geral. O Beleguim é o equivalente à polícia do pensamento que hoje em dia atormenta o Irão; é um leigo que arrasta para o tribunal religioso aqueles que são pretensamente culpados de ofensas espirituais. Bisbilhoteiro das relações sexuais, o Beleguim cobra uma percentagem dos ganhos de todas as prostitutas em actividade na sua diocese, e faz chantagem com os clientes delas. Enquanto narrador do Prólogo Geral, o peregrino Chaucer exprime apreço pela placidez da chantagem do Beleguim: um simples quartilho de vinho tinto forte, por ano, é suficiente para consentir que alguém tenha amante o ano inteiro. A ironia parece ser vencida, para variar, pela relutância de Chaucer em reagir à miséria moral do Beleguim, a qual simplesmente ajuda a providenciar um contexto

1 30

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

para o Perdoador mais espectacular. O Beleguim é só uma besta amigável, o companheiro certo para o Perdoador, que nos mergulha num inferno da consciência que é mais shakespeariano do que dantesco, porquanto mutável até ao mais alto grau. Chaucer herda a identidade dos perdoadores e dos charlatões da literatura e da realidade do seu próprio tempo, mas a notável personalidade do seu Perdoador é para mim a sua invenção mais extraordinária.

Os perdoadores viajavam por toda a parte vendendo indulgências dos pecados, em oposição à lei canónica, mas muito claramente com a conivência da Igreja. Enquanto leigos, os perdoadores não deviam pregar, mas faziam-no, e o Perdoador de Chaucer é um pregador espantoso, ultrapassando qualquer televangelista actualmente em acção na cena americana. Os críticos dividem

-se quanto à natureza sexual do Perdoador: é eunuco, homossexual, hermafrodita? Nada disso, arrisco eu dizer; mas em qualquer dos casos, Chaucer arranjou as coisas de maneira a não sabermos. Talvez o Perdoador saiba, mas nem mesmo disso estamos certos. Dos vinte e nove peregrinos, ele é de longe o de honestidade mais duvidosa, mas também de longe o mais inteligente, e nesse aspecto é quase um rival de Chaucer, o décimo terceiro peregrino. Os dotes do Perdoador são, na verdade, tão formidáveis que ficamos curiosos de conhecer detalhadamente os seus aspectos mais relevantes, mas acerca dos quais ele nada nos diz. Hipócrita religioso consciente desse mesmo estatuto, negociante de relíquias falsas e atrevido ao ponto de traficar com a redenção através de Jesus, o Perdoador é, contudo, uma autêntica consciência espiritual com uma poderosa imaginação religiosa.

O coração das trevas, que é uma metáfora obscurantista em Joseph Conrad, é um tropo que assenta bem ao demoníaco Perdoador, o qual rivaliza com os seus descendentes fictivos em termos de uma espécie de abismo problemático, depravado mas imaginativo no mais alto grau. Um crítico de Chaucer, R. A. Shoaf, observa brilhantemente acerca do Perdoador: « O seu trabalho diário é o de ele próprio se vender, de vender o seu acto; mas, a avaliar pelo seu tipo de obsessão, ele sabe que assim é, pois tem pena de não se poder comprar a si próprio de volta.» O que ele sabe é que os seus desempenhos, por mais surpreendentes que sejam, não conseguem redimi-lo, e começamos a suspeitar, à medida que examinamos tanto o seu discurso como o seu conto, que algo (para além da cupidez e do orgulho de deter o poder que advém da sua pregação) o levou a ganhar a vida como vigarista profissional. Nunca conseguiremos saber o que é que havia em Chaucer que pudesse criar este primeiro niilista, pelo menos na literatura, mas acho muito sugestivo um dos característicos paradoxos de Chesterton:

Geoffrey Chaucer era exactamente aquilo que «O gentil Perdoador» não era: um gentil Perdoador. Mas compreenderemos mal todos os homens daquela sociedade curiosa e bastante complexa se não tivermos em conta que, num

A I D A D E A R I S T O C R A T I C A 131

certo sentido, as excentricidades deles se relacionavam com um mesmo centro. Tanto a venedicidade oficial do mau Perdoador como a amabilidade não oficial do bom Perdoador provieram das tentações partitulares e das difíceis diplomacias do mesmo sistema religioso. E provieram porque esse não era, no sentido puritano, um sistema

simples. Era costume, mesmo em espíritos muito mais sérios do que o de Chaucer, ter em conta (por assim dizer) os dois lados de um pecado; tal como um pecado venial era completa e inexpressivelmente diferente na sua orientação primária de um pecado mortal. Foi a partir do abuso de distinções desse tipo que apareceram distorções e corruptions, que se tornam nítidas na escaudalosa figura do Perdoador, como a da prática das indulgências, que degenerou da teoria das indulgências. Mas tal bem foi a partir do costume de fazer distinções desse tipo que um homem como Chaucer conseguiu alcançar, de modo original, a equívoca e delirante atitude de olhar para todos os lados da mesma coisa. É essa atitude que possibilita a tomada de consciência de que até mesmo uma coisa má tem o seu lugar na hierarquia das coisas más ou, pelo menos, a tomada de consciência de que, nas abismais relatividades do Céu e do Purgatório há coisas ainda mais imperdoáveis do que o Perdoador.

Chesterton atribui a Chaucer um perspectivismo só possível devido à realidade esmagadora da fé católica medieval. Contudo, seja qual for a origem, em termos poéticos o perspectivismo tem mais importância do que a fé. A ambivalência do perspectivismo faz irromper o Perdoador, uma figura que marca o limite da ironia chauceriana. Chaucer é, em geral, um verdadeiro poeta cómico no nosso sentido (o sentido shakespeariano) da comédia.

O prólogo do Perdoador e o seu conto não são cómicos, mas letais. Ele é, tal como afirma, «Um homem muito perverso», mas também é um génio - um termo menos forte do que este não serve para classificar tanto o Perdoador como, depois dele, Iago. Tal como Iago, o Perdoador combina os dotes de dramaturgo ou contador de histórias com os de actor e encenador; e, mais uma vez como Iago, o Perdoador é simultaneamente um psicólogo moral e um pioneiro psicólogo da profundidade. O Perdoador, Iago e Edmundo lançam um feitiço sobre as suas vítimas, estando nós incluídos no rol dessas vítimas.

Os três declaram abertamente o seu carácter enganador, mas só o declaram a nós ou, no caso do Perdoador, aos peregrinos de Cantuária como nossos substitutos. A exultação de todos eles com os poderes intelectuais do Perdoador, bem como com a sua própria maldade, cativa-nos completamente, tal como sempre acontece com a indignidade literária sublime. A exuberância negativa do Perdoador, de Iago e de Edmundo prende tanto a atenção quanto a exuberância positiva da Mulher de Bath, de Panurgo e de Falstaff. Nós respondemos à energia, tal como William Hazlitt sublinhou no seu ensaio intitulado « Sobre a Poesia em Geral »:

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Nós próprios vemos a coisa, e mostra mo-la aos outros como sentimos que ela existe, e como, a pesar de nós próprios, somos levados a entendê-la. Deste modo, incorporando-os e dando-lhes forma, a imaginação oferece um alívio manifesto aos indistintos e importunos desejos da vontade. Não pretendemos que a coisa seja assim; mas desejamos que ela a pareça tal como é. Pois o conhecimento é o poder consciente; e a mente já não é, neste caso, o intrujado, em bora possa ser vítima do vício ou da loucura.

Acerca de Iago, Hazlitt escreveu: « Para ele, o seu próprio destino é-lhe tão ou quase tão indiferente quanto o dos outros; ele corre todos os riscos para conseguir uma superioridade insignificante e duvidosa; e é ele próprio o intrujado e a vítima da paixão que o domina. » Tudo isto é igualmente válido em relação ao Perdoador. Iago e o Perdoador contagiam

-nos, como Shakespeare e Chaucer bem compreenderam. Deliciamo-nos com as invenções do Perdoador, com as suas « sagradas relíquias » : caixas de vidro cheias de trapos e ossos e objectos mágicos. E compartilhamos da sua satisfação quando nega que a sua pregação tenha quaisquer consequências morais : As minhas mãos e a minha língua trabalham tão depressa. Que é um prazer assistir aos meus esforços.

De avareza e outras coisas más

É feito todo o meu pregar, a fim de os tornar generosos Para as suas moedas darem, especialmente a mim.

Porque a minha intenção é só o lucro,

E mesmo nada a correcção do pecado.

Não me interessa, quando são enterrados,

Mesmo que as almas deles vão para longe 1 •

É uma alegria escutarmos isto, e vemos estas palavras através dos nossos ouvidos. Uma alegria ainda maior surge da leitura d' « O Conto do Perdoador », que é uma obra-prima do género. Nesse conto, três estroinas de tabernas, três ruidosos rapazolas que seriam hoje motoqueiros dos Anjos do Inferno, decidem matar a própria Morte,

estando-se em tempo de peste e com a Morte muito activa. Encontram um pobre homem, infinitamente velho, que unicamente pretende regressar à sua mãe, a terra:

Para a tradução deste passo do «Prólogo do Perdoador» tomo como referência a versão para inglês moderno da autoria de Vincent F. Hopper (*Chaucer's Canterbury Tales. An Interlinear Translation; Barron' Educational Series, New York, 1948, 1970*) . O mesmo acontece nas traduções que proponho a seguir para «O Conto do Perdoador».

A I D A D E A R I S T O C R Â T I C A 1 3 3

E na terra, que é a porta de minha mãe,

Eu bato com o meu bordão, tanto cedo como tarde,

E digo: «Querida mãe, deixa-me entrar.»

Ameaçado pelos rufias, o misterioso ancião leva-os ao sítio onde eles encontrarão a Morte sob a forma de um monte de moedas de oiro escondido debaixo de um carvalho. Dois deles planeiam apunhalar o outro, mas não antes de este ter prudentemente envenenado o vinho deles. A profecia do ancião é cumprida, mas ficamos a cismar sobre quem será ele exactamente. Ele era, evidentemente, uma invenção do próprio Chaucer, o que significa que, no interior d' Os Contos de Cantuária, ele é resultado do génio do Perdoador.

Um ancião errante, em aliança aparente com a morte, embora ele próprio não morra apesar de ser esse o seu desejo, e que conduz outros à riqueza que ele ou despreza ou abandonou - os estudiosos identificam sensatamente uma tal figura com a lenda do Judeu Errante. Será que o Perdoador, que enfrenta intencionalmente a condenação, receia transformar-se num ser errante do mesmo género? Como projecção do Perdoador, o estranho ancião expõe o vazio dos alardes do Perdoador, segundo os quais a ganância de dinheiro constitui o único motivo para a sua carreira de ludíbrio. O seu impulso autêntico é para a auto-exposição, autodestruição, autocondenação. Ele está ávido de ruína, ou então precisa de adiar o desespero e a auto-imolação através da pequena morte da humilhação, que ele tem de suportar, imposta pelo brusco Estalajadeiro diante dos outros peregrinos.

Essa avidez de ruína é uma condição para a autodestruição enquanto acto, e converge no Perdoador porque ele se escuta a si mesmo, e decide negativamente nessa base. Considero este momento

particularmente emocionante, pois suspeito que ele constituiu para Shakespeare um momento crucial de revisionismo poético, do qual brotou muito do que era original no modo de representar o carácter, a cognição e a personalidade humanos. Pândaro, o manhoso intermediário de Troilus and Criseyde de Chaucer, dificilmente era um antecessor capaz para Iago e Edmundo; o matreiro Pândaro é demasiado bonacheirão, e mais do que inofensivo nas suas intenções. Mas eis aqui o Perdoador, reagindo à sua própria eloquência na altura em que conclui o seu conto terrível, e oferecendo os préstimos profissionais aos seus companheiros peregrinos: Pode acontecer que um ou dois

Venha a cair do cavalo abaixo, e parta o pescoço em dois.

Vejam bem a protecção que é para todos vós

Eu estar aqui na vossa companhia,

E poder absolver-vos, a grandes e a pequenos,

Quando a alma do corpo sair.

1 34

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Declaro que é aqui o nosso Estalajadeiro quem vai começar, Pois é ele que está mais enrolado em pecado.

Venha cá, senhor Estalajadeiro, faça primeiro a sua oferta, E poderá beijar todas as relíquias,

Sim, por uma moeda de prata! Abra lá a bolsa.

A clara indignidade deste discurso convida a uma resposta violenta e, na verdade, exige-a quando a alocução é dirigida ao Estalajadeiro, o qual, de entre todos os peregrinos, é aquele que está mais disposto a esmagar o obcecado Perdoador. O Perdoador está neste momento numa desesperada vertigem, quase sem controlo de si, transportado, pelo seu próprio poder de evocação, para uma imparável necessidade de castigo. Quando o Estalajadeiro brutalmente se prontifica a cortar e a levar consigo os testículos do Perdoador, o loquaz pregador laico fica reduzido ao silêncio: «Tão zangado ele estava que nem uma palavra disse.» Não consigo separar isto do voto final de silêncio feito por Iago: «A partir de agora, não direi mais palavra.» As duas grandes negações partilham um conceito de pavor com a qual nos contagiam,

se bem que elas próprias não tenham um conhecimento consciente do pavor.

O génio de Iago está estranhamente deslocado num espírito que só conhece a guerra, tal como o Perdoador é um espírito que está fora do seu lugar próprio, exultando com as fraudes exactamente como descara o seu génio para invocar os terrores da eternidade. Tal como acontece com os extraordinários poderes cognitivos de Edmundo e Svidrigailov, de Dostoievski, o elemento danoso no Perdoador e em Iago é a inteligência preternatural determinada unicamente a atraí-lo a confiança que neles é depositada. A grandeza canónica de Chaucer, que teve a força de sozinho ensinar a Shakespeare os segredos da representação, vem finalmente repousar no retrato sinistramente profético do Perdoador, cujos descendentes se encontram ainda entre nós, tanto na vida como na literatura.

•



Cervantes:

O Jogo do Mundo

SABEMOS MAIS acerca de Cervantes o homem do que acerca de Shakespeare, e há com certeza muito mais para conhecer acerca dele, pois a sua vida foi intensa, difícil e heróica. Shakespeare teve imenso sucesso financeiro como dramaturgo, e era um homem rico quando morreu com as suas ambições sociais (tal como as concebeu) realizadas. Apesar da popularidade de Dom Quixote, Cervantes não recebeu quaisquer direitos de autor pela publicação da obra, e não teve muita sorte com os patronos. Teve poucas ambições materiais, para além de se sustentar a si e à sua família, e fracassou como dramaturgo. Contemporâneo de Shakespeare (morreram, segundo se julga, no mesmo dia), tinha em comum com ele a universalidade do seu génio, e é o único par possível de Dante e de Shakespeare no Cânone Ocidental.

Cervantes é visto em conjunto com Shakespeare e Montaigne porque os três são escritores da sabedoria; não existe nenhum quarto escritor tão sensato, tão sóbrio e tão bondoso (a não ser talvez Moliere), e num certo sentido ele foi Montaigne renascido num outro género literário. Somente Cervantes e Shakespeare ocupam a mais alta eminência num determinado pormenor: nunca podemos passar à frente deles, pois eles já estão sempre à nossa frente.

Ao se confrontar com a força de Dom Quixote, o leitor é sempre realçado, nunca menosprezado. Isto não acontece em muitos dos momentos

1 36

O C Â N O N E O C I D E N T A L

da leitura de Dante, ou de Milton, ou de Jonathan Swift, cuja Tale of a Tube

[«História de Uma Banheira»] me impressiona sempre como a melhor prosa de língua inglesa depois da de Shakespeare e, contudo, me repreende constantemente. Também não acontece na experiência de se ler Kafka, o escritor central do nosso caos. Shakespeare é, mais uma vez, quem está mais próximo de Cervantes, pois somos sempre amparados pela capacidade quase infinita de indiferença em relação à ideologia por parte do dramaturgo.

Embora Cervantes tenha sempre muita cautela em se mostrar fielmente católico, Dom Quixote não é lido como uma obra pia. Cervantes era provavelmente um cristão-antigo, não descendente de conversas judeus ou cristãos

-novos, mas não podemos ter a certeza absoluta quanto às suas origens, tal como não podemos inferir com precisão o sentido das suas perspectivas.

Caracterizar as suas ironias é uma tarefa impossível, mas ignorá-las é também impossível.

Apesar do seu heróico serviço nas fileiras militares (ele ficou para sempre inutilizado da mão esquerda na grande batalha de Lepanto, contra os Turcos), Cervantes tinha de ser muito prudente com a Contra-Reforma e a Inquisição.

As formas da loucura de Quixote garantiram a este (e a Cervantes) algo semelhante à liberdade do bobo, aparentada com a liberdade do bobo n'O Rei Learj uma peça posta em palco ao mesmo tempo que era publicada a primeira parte de Dom Quixote. Cervantes foi certamente um discípulo de Erasmo, o humanista holandês cujos escritos sobre a interioridade cristã eram bastante do agrado dos conversas, entalados como estavam entre um judaísmo que eles tinham sido forçados a abandonar e um sistema cristão que fizera deles cidadãos de segunda classe. A família ancestral de Cervantes estava repleta de médicos, uma profissão popular entre os judeus de Espanha antes das expulsões e das conversões forçadas de 1492. Um século mais tarde, Cervantes parece subtilmente obcecado por esse ano terrível, em que muito mal foi feito a judeus e a mouros, tal como ao bem-estar da Espanha enquanto economia e sociedade.

Não há dois leitores que leiam sempre o mesmo Dom Quixote, e os críticos mais distintos divergem quanto à maior parte dos aspectos fundamentais do livro. Erich Auerbach achava que a obra não tinha igual na representação da realidade comum como uma contínua boa disposição. Ao acabar de reler Dom Quixote, pisco os olhos perante a minha incapacidade de descobrir na obra aquilo a que Auerbach chamou «uma boa disposi

ção tão universal e multiestratificada, tão não crítica e não problemática».

«Termos simbólicos e trágicos», mesmo quando utilizados para classificar a loucura do herói, soavam a falso a Auerbach. Contra aquela abordagem coloco o mais vivo e o mais quixotesco de todos os agonistas críticos, o homem de letras basco Miguel de Unamuno, cujo «sentido trágico da vida»

se fundava na sua relação íntima com a obra-prima de Cervantes, a

qual,

A I D A D E A R I S T O C R A T I C A 1 3 7

segundo Unamuno, havia substituído a Bíblia como a autêntica Escritura espanhola. «Nosso Senhor Dom Quixote», assim lhe chamava Unamuno, um kafkiano antes de Kafka, porque a sua loucura provém de uma fé naquilo que Kafka viria a designar por «indestrutibilidade». O Cavaleiro da Triste Figura de Unamuno é um demandador da sobrevivência, cuja única loucura é a sua cruzada contra a morte: «Grande era a loucura de Dom Quixote, e era grande porque a raiz de onde cresceu era grande: a ânsia inextinguível de sobrevivência, uma fonte das tolices mais extravagantes, bem como dos actos mais heróicos.»

Nesta perspectiva, a loucura do Dom é uma recusa de aceitar aquilo a que Freud chamou «teste de realidade», ou o princípio de realidade.

Quando Dom Quixote se familiariza com a necessidade de morrer, ele morre bastante rapidamente, retornando assim a um cristianismo concebido como culto da morte - e concebido não apenas por Unamuno, de entre os visionários espanhóis. Para Unamuno, a boa disposição do livro pertence unicamente a Sancho Pança, que expurga o seu daimon, Dom Quixote, e assim segue com agrado o triste cavaleiro em todos os afrontosos desaires. Esta leitura está, mais uma vez, muito próxima da parábola extraordinária de Kafka intitulada «A Verdade sobre Sancho Pança», segundo a qual foi Sancho quem devorou todos os livros de cavalaria até que o seu demónio imaginário, personificado no Dom, parte para as suas aventuras com Sancho colado a ele. Talvez Kafka estivesse a transformar Dom Quixote numa longa e amarga anedota judaica, mas, se assim fosse, isso seria mais fiel ao livro do que a leitura que Auerbach dele faz como boa disposição cristalina.

Provavelmente só Hamlet provoca tantas interpretações diferentes quantas as de Dom Quixote. Ninguém de entre nós pode expurgar Hamlet dos seus intérpretes românticos, e Dom Quixote inspirou uma escola romântica de crítica literária tão abundante quanto persistente, assim como livros e ensaios de oposição à pretensa idealização que essa escola faz do protagonista de Cervantes. Os românticos (entre os quais eu me incluo) vêem Quixote como herói e não como bobo, recusam ler o livro sobretudo como sátira, e encontram na obra uma atitude metafísica ou visionária em rela

ção à demanda do Dom que faz com que a influência cervantina em

Moby Dick pareça completamente natural. Desde o crítico-filósofo Schelling em 1802 até ao musical da Broadway O Homem de La Mancha em 1966, houve sempre uma contínua exaltação do sonho-demanda pretensamente impossível. Os romancistas têm sido os maiores proponentes desta apoteose de Dom Quixote. Na lista de admiradores incondicionais encontram-se Fielding, Smollett e Sterne, em Inglaterra; Goethe e Thomas Mann, na Alemanha; Stendhal e Flaubert, em França; Melville e Mark Twain, nos Estados Unidos; e virtualmente todos os escritores hispano-americanos modernos.

138

O CÃNONE OCIDENTAL

Dostoievski, que poderia parecer o menos cervantino dos escritores, sublinhava que o príncipe Mishkin, n'O Idiota, tivera Dom Quixote por modelo.

Uma vez que muitos atribuem à notável experimentação literária de Cervantes a invenção do romance, por oposição à narrativa picaresca, é bastante compreensível a devoção revelada por tantos romancistas posteriores.

No entanto, as enormes paixões suscitadas pelo livro, particularmente em Stendhal e Flaubert, constituem tributos extraordinários ao seu conseguimento literário.

Eu gravito naturalmente em torno de Unamuno quando leio Dom Quixote, porque para mim o coração do livro está na revelação e na celebração da individualidade heróica, tanto no Dom como em Sancho. Um pouco perversamente, Unamuno preferia o Dom a Cervantes, mas recuso-me a segui-lo nesse aspecto, pois nenhum outro escritor estabeleceu como Cervantes uma relação tão íntima com o seu protagonista. Nós bem gostaríamos de saber o que Shakespeare pensava de Hamlet, mas acerca de Dom Quixote quase sabemos de mais acerca do modo como ele afectou Cervantes, mesmo quando o nosso conhecimento é muitas vezes indirecto. Cervantes inventou inúmeras maneiras de desfazer a sua própria narrativa, de modo a obrigar o leitor a contar a história no lugar do prudente autor. Os nigromantes matreiros e malvados, que pretensamente trabalham sem cessar para frustrar o magnificamente indomável Dom Quixote, são também utilizados para nos transformarem em leitores invulgarmente activos.

O Dom julga que os feiticeiros existem de veras, e Cervantes dá-se

conta, na prática, de que eles constituem componentes cruciais da sua linguagem.

Tudo se transforma através de encantamentos, é o lamento quixotesco, e o feiticeiro malvado é o próprio Cervantes. As suas personagens leram todas as histórias acerca umas das outras, e muito da segunda parte do romance concentra-se nas reacções delas à leitura da primeira parte. Ao leitor é ensinada uma sofisticação consideravelmente maior na resposta, mesmo quando Dom Quixote teimosamente se recusa a aprender, embora essa recusa tenha mais a ver com a sua própria «loucura» que com o estatuto fictivo dos livros de cavalaria que o ensandeceram. O Dom e Cervantes evoluem em conjunto no sentido de um novo tipo de dialéctica literária, que alterna na proclamação tanto da autoridade como da vaidade da narrativa na sua relação com os eventos reais. Tal como, na primeira parte da obra, aumenta gradualmente no Dom uma compreensão dos limites da ficção, também em Cervantes cresce o seu orgulho de autor e a alegria particular de ter inventado o Dom e Sancho.

A grandeza do livro encontra-se na terna, e frequentemente irascível, relação entre Quixote e Sancho, mais ainda que no prazer das suas representações de realidades naturais e sociais. O que une o Dom e o seu escudeiro é a participação de ambos naquilo que tem sido considerado «a ordem do

A I D A D E A R I S T O C R Â T I C A 1 39

jogo1» e, ao mesmo tempo, a afeição, embora um pouco rabugenta, que têm um pelo outro. Não consigo vislumbrar na literatura ocidental uma amizade que seja inteiramente comparável a esta, sobretudo uma amizade que assente tão elegantemente em conversas hilariantes. Angus Fletcher, no seu *Colors of the Mind* [«Cores da Mente»], capta bem a aura dessas conversas: Onde Quixote e Sancho se cruzam é num certo tipo de animação, na vivacidade das suas conversas. À medida que falam, e por vezes discutem ardorosamente, vão alargando o campo dos pensamentos de cada um deles. Nenhum pensamento de qualquer dos lados fica sem ser examinado ou criticado. Através sobretudo de desacordos cortesões, tanto mais cortesões quanto mais agudamente em conflito, os dois vão a pouco e pouco instaurando uma área de jogo livre, na qual os pensamentos são postos em liberdade para nós, leitores, neles ponderarmos.

De entre as inúmeras trocas de palavras entre Quixote e Sancho a minha preferida encontra-se na segunda parte, Capítulo XXVIII, depois de o cavaleiro ter emulado Sir John Falstaff na sagesa do dito de que é

próprio dos varões prudentes guardarem-se para hora melhor. Infelizmente, a sua decisão implicou ter abandonado um Sancho aturdido a uma aldeia em fúria. Após o incidente, o pobre Sancho queixa-se de que tem o corpo todo pisado, recebendo da parte do cavaleiro um conforto bastante pedante:

«- A causa duma dor assim extensa - respondeu Dom Quixote - tem a sua explicação. Como foi pau taludo e com prido a panhou-te as costas todas, de baixo a cima. Se mais te apanhasse, mais te havia de doer ...

- Santo Deus! - exclamou Sancho. - Vossa Mercê sempre me tirou duma gran-Nas páginas que se seguem, Harold Bloom recorre frequentemente ao conceito de jogo (play), formulado por J. Huizinga, para construir o seu argumento. O próprio título deste capítulo é também para aí que remete. Ao contrário do que acontece em inglês, alemão e neerlandês (a língua em que Huizinga escreveu o seu livro), a noção de jogo é em português, tal como em francês, muito limitada.

O próprio Huizinga reconhecia este facto quando lembrava que aquilo que definia a essência do jogo era exactamente aquele elemento para o qual o francês não tinha uma noção precisa, mas que a língua inglesa contemplava através da noção de fun, o neerlandês através conjuntamente da noção de grap e da noção de aardigheid, e o alemão também conjuntamente através de Spass e Witz (J. Huizinga, in *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, tradução de Cécile Seresia, Paris, Gallimard, 1951, pp. 18-19).

Na língua portuguesa, este elemento de divertimento e/ou de prazer não está imediata ou integralmente contido no substantivo «jogo» ou no verbo «jogar». No entanto, Harold Bloom utiliza frequentemente tanto o substantivo como o verbo exactamente por essa atmosfera semântica. Isto quer dizer que a tradução que proponho neste capítulo passa várias vezes por soluções de compromisso que tentam, de algum modo, contemplar esse elemento. O mesmo já aconteceu, aliás, nos capítulos 2 e 4.

1 40

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

de d'úvida! Fico sabendo que me dói no corpinho a par-te em que assentou o brejeiro. Sim, senhor! 1 »

Escondido nesta troca de palavras está o elo entre Sancho e o Dom, que, sob a superfície, desfrutam a intimidade da igualdade. Não é importante interrogarmo-nos neste momento sobre qual das duas

figuras é a mais original. O que importa assinalar é que a figura que ambos formam em conjunto é mais original do que qualquer deles isoladamente. Um par afectuoso mas briguento, Sancho e o Dom estão unidos por algo mais do que o seu afecto mútuo e o respeito autêntico que têm um pelo outro. No melhor dos casos, eles são companheiros na ordem do jogo, uma esfera de acção que tem as suas regras próprias e a sua visão própria da realidade. Também aqui o crítico cervantino Unamuno é de grande utilidade, mas o teórico que melhor nos pode ajudar é Johan Huizinga no seu penetrante livro *Homo Ludens* (1944), o qual, aliás, mal se refere a Cervantes. Huizinga começa por afirmar que o seu tema, o jogo, se distingue tanto da comédia como da tolice: «A categoria do cómico está relacionada com a tolice nos sentidos mais e menos elevados desta palavra. O jogo, contudo, não é tolo. Ele existe fora da antítese entre sabedoria e tolice.»

Dom Quixote não é louco nem tolo, mas alguém que joga ou se diverte a ser cavaleiro andante. O jogo é uma actividade voluntária, ao contrário da loucura e da tolice. Segundo Huizinga, o jogo tem quatro características principais: liberdade, desinteresse, exclusão ou limitação, e ordem. Todas estas qualidades podem ser postas à prova na vida errante de cavaleiro que o Dom leva, mas nem sempre no serviço fiel que Sancho presta como escudeiro, pois é mais lentamente que Sancho se entrega ao jogo ou ao divertimento. O Dom eleva-se a si mesmo a um lugar e tempo ideais, e mantém-se fiel à sua própria liberdade, à sua indiferença e ao seu isolamento, bem como aos seus limites, até ao momento em que finalmente é derrotado, abandona o jogo, regressa à

«sanidade» cristã e morre. Unamuno afirma que Quixote partiu em busca da sua verdadeira pátria para a encontrar no exílio. Como sempre, Unamuno compreendeu o que era a mais funda interioridade do grande livro. O Dom, tal como os judeus e os mouros, é um exilado mas, à maneira dos conversas e dos mariscos, um exilado interior. Dom Quixote abandona a sua aldeia para procurar no exílio a terra da sua alma, pois só exilado ele pode ser livre.

CERVANTES NUNCA nos indica explicitamente a altura em que Alonso Quijano (o nome é referido no livro através de várias grafias variantes) en-Para a tradução desta passagem de D. Quixote de La Mancha foi utilizada a versão de Aquilino Ribeiro (Bertrand, Lisboa, 1959). A ocorrência de qualquer novo fragmento da obra remete para esta versão.

sandeceu em virtude da leitura de livros de cavalaria. É-nos dito unicamente o momento em que ele por fim se fez à estrada para ser Dom Quixote. Fidalgo pobre de La Mancha, Alonso tem um único defeito: o de ser um leitor obsessivo da literatura popular do seu tempo, a qual expulsa por completo a realidade da sua mente. Cervantes descreve Alonso como um puro caso de vida não vivida. Ele é solteiro, está perto dos cinquenta anos, provavelmente sem experiência sexual, limitado à companhia de uma governanta quarentona, de uma sobrinha com dezanove anos, de um moço para todo o serviço e dos seus dois amigos: o cura da aldeia e Nicolau, o mestre barbeiro. Não muito longe vive uma jovem camponesa, a rude Aldonza Lorenzo, que sem o saber se tornou o objecto das fantasias dele e nelas foi chamada de Dulcineia del Toboso, nome que puxava a grande dama.

Não há muita certeza quanto ao facto de ela ser o verdadeiro objecto da demanda do bom homem. Um crítico foi ao ponto de sugerir que Quijano foi levado a se transformar em Dom Quixote por causa de um desejo sexual mal reprimido pela sua sobrinha. Esta ideia não se encontra em sítio nenhum do texto de Cervantes, mas é um indício do conhecido desespero a que Cervantes conseguiu levar os seus estudiosos. Tudo o que Cervantes nos diz é que o seu herói endoideceu, e não nos são dados quaisquer detalhes clínicos.

A reacção de Unamuno parece-me ser a melhor quanto à perda do entendimento por parte de Dom Quixote: «Perdeu-o por atenção a nós, para nosso benefício, de modo a nos deixar um exemplo eterno de generosidade espiritual.» O mesmo é dizer, Dom Quixote endoidece como expiação vicária da nossa monotonia, da nossa mesquinha penúria de imaginação.

Sancho, um camponês pobre, é persuadido a alinhar como escudeiro na segunda surtida do cavaleiro, a qual se transforma na gloriosa aventura dos moinhos de vento. O estímulo para o bom e ostensivamente pouco inteligente Sancho é a promessa de que ele governará uma ilha que o cavaleiro irá conquistar para ele. Cervantes é deliberadamente irónico quando nos apresenta a Sancho, cuja graça é extraordinária e cujo verdadeiro desejo é o de ganhar mais fama que riqueza, e isto como governador. Mais fundamentalmente, há algo em Sancho que deseja a ordem do jogo, pouco à vontade como o restante Sancho está quanto a algumas consequências do jogo quixotesco. Tal como o Dom, Sancho vai em busca de um novo eu, uma ideia que, segundo Alejo Carpentier, o romancista cubano, Cervantes teria inventado pela primeira vez. Eu diria que Shakespeare e Cervantes chegaram ao mesmo tempo a essa ideia, diferindo quanto às

modalidades da mudança nas suas personagens principais.

Dom Quixote e Sancho Pança são os conversadores ideais um do outro; eles modificam-se ao se ouvirem um ao outro. Em Shakespeare a mudança decorre da escuta de si mesmo e da ponderação das implicações daquilo que se escutou. Ao contrário, nem o Dom nem Sancho são capazes de se escutar

142

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

a si mesmos. O ideal de Quixote e a realidade de Pança são demasiadamente fortes para os seus detentores serem levados a pôr em dúvida o que quer que seja e, por isso, nem um nem o outro podem absorver os seus próprios desvios dos padrões fixados por cada um deles. Quixote e Sancho podem dizer blasfêmias, mas não conseguem reconhecê-las quando elas surgem. A grandeza trágica dos protagonistas shakespeareanos estende-se à comédia, às pe

ças históricas e aos romances^{1j} só em cenas em que há um clímax de reconhecimento é que os sobreviventes são capazes de ouvir completamente aquilo que os outros estão a dizer. A influência de Shakespeare, e não só nos países de língua inglesa, sobrepôs-se à de Cervantes. O solipsismo moderno provém de Shakespeare (e de Petrarca, antes dele) . Dante, Cervantes e Moliere (todos eles dependentes de permutas entre as suas personae) parecem ser menos naturais que o solipsismo magnífico de Shakespeare, e talvez sejam mesmo menos naturais.

Em Shakespeare não há nada que seja equivalente aos colóquios entre o Dom e Sancho, porque os amigos e os amantes que surgem nas suas peças nunca se ouvem verdadeiramente uns aos outros. Pense-se na cena da morte de António, na qual Cleópatra escuta e torna a escutar, e sobretudo se escuta a si mesma, ou nas tentativas de jogo entre Falstaff e Hal, nas quais Falstaff é forçado a defender-se devido aos continuados ataques do príncipe. Há algumas brandas excepções, como as de Rosalinda e Célia em *Como Vos Aprouver*, mas elas não constituem a norma. A individualidade shakespeareana não tem igual, mas implica custos enormes. O egoísmo cervantino, exaltado por Unamuno, é sempre evidenciado pela livre relação entre Sancho e o Dom, que garantem um ao outro um espaço lúdico. Tanto

«Romance» corresponde aqui não a novel, mas a romance. Ao longo

da sua evolução, a língua inglesa consagrou uma distinção genológica entre novel e romance. O primeiro termo remete para o género literário conhecido (em português) por «romance», e que se afirmou a partir do século xvm.

O segundo termo conserva em inglês a atmosfera que nós costumamos identificar sobretudo com os

«romances» medievais (histórias de aventuras, em verso ou prosa, fictivas e com intervenções do maravilhoso ou do sobrenatural).

No caso de Shakespeare, a noção inglesa de romance é normalmente aplicada a quatro das cinco últimas peças que este autor escreveu : Péricles, Címbelino, O Conto de Inverno e A Tempestade.

Estas quatro peças ou romances estão repletas de teofanias, de intervenções de seres não naturais, de acontecimentos sobrenaturais, etc., isto é, em resumo, elas contêm aquele «punhado de magia» e situam-se no âmbito daquele « reino das fadas » de que exactamente nos fala Bruno Bettelheim em *Psicanálise dos Contos de Fadas*, tradução de Carlos Humberto da Silva (Bertrand, Lisboa, 1 984) .

Importa acrescentar que a falta de uma correspondência suficientemente clara, no léxico literário português, para a divisão genológica que a cultura inglesa operou entre romance e novel leva-me a crer que, na tradução deste livro, seria contraproducente tentar encontrar soluções críticas de remedeio

- como, por exemplo, recorrer ao vocábulo português «rimance» . Por isso, ao longo deste livro o critério será sempre o de manter o vocábulo «romance», assinalando graficamente a sua diferença e abrindo, quando necessário, uma nota remissiva para o que acabo de dizer aqui.

■

A I D A D E A R I S T O C R Â T I C A

1 43

Cervantes como Shakespeare são inultrapassáveis na criação de personalidades, mas as maiores personalidades shakespearianas - Hamlet, Lear, Iago, Shylock, Falstaff, Cleópatra, Próspero - acabam por definhar gloriosamente expostas ao ar de uma solidão interior. Dom Quixote é salvo por Sancho, e Sancho é salvo pelo Dom. A sua amizade é canónica e muda, em parte, a natureza subsequente do

cânone.

QUE PODE A LOUCURA significar quando aquele que dela sofre não pode ser enganado por outros homens ou mulheres ? Ninguém abusa de Dom Quixote, nem mesmo o próprio Quixote. Ele vê gigantes nos moinhos de vento, e toma os teatrinhos de fantoches por realidades, mas não deve ser ridicularizado, porque ele é mais vivo de espírito do que qualquer um nós.

A sua loucura é uma loucura literária, e pode ser contrastada com proveito com a (até certo ponto) loucura literária do narrador no grande romance de cavalaria *Childe Roland to the Dark Tower* Carne [«O Príncipe Rolando Veio à Torre Escura» J da autoria de Robert Browning¹• Dom Quixote é louco porque o seu grande modelo, o Orlando (Rolando) do *Orlando Furioso* de Ariosto foi vítima de uma loucura erótica. O mesmo aconteceu, tal como o Dom realça numa conversa com Sancho, com Amadis de Gaula, um outro precursor heróico. A única coisa que o Príncipe Rolando (de R. Browning) pretende é « ser capaz de fracassar», precisamente como os cavaleiros-poetas fracassaram uns após outros antes dele na Torre Escura.

Dom Quixote é substancialmente mais sadio do que isto; ele pretende vencer, pouco importando o número de vezes em que acaba por ficar dolorosamente rebaixado. A sua loucura, tal como ele esclarece, é uma estratégia poética engendrada por outros antes dele, não sendo ele próprio outra coisa senão um seguidor da tradição.

Cervantes encarava com circunspecção um precursor espanhol demasiado próximo, e com o qual tinha as mais fundas afinidades: o converso Fernando de Rojas, autor do grande drama narrativo *A Celestina*. No seu amoralismo agreste e na sua falta de suportes teológicos, esta não é propriamente uma obra católica. Num comentário que fez dela, Cervantes afirmou que «seria um livro divino se, em minha opinião, ocultasse mais o humano», o que claramente remete para a recusa de restrições morais à sexualidade humana. Dom Quixote impõe, é claro, restrições morais aos seus apetites sexuais, e a um tal *Childe Roland to the Dark Tower* Carne [«Ü Príncipe Rolando Veio à Torre Escura» J. A frase que dá o título a este poema de Robert Browning (1 8 12-1889), e que reaparece como último enunciado do poema, é retirada d'O Rei Lear de Shakespeare, designadamente quando a personagem Edgar canta a seguinte canção: «Child Roland to the dark tower carne; *His word was still 'Fie,foh, andfurn,* I snell the blood of a British rnan' » (III.4, vv. 176-178) . Justifica-se, por isso, a tradução de *Childe* por Príncipe (Infante também seria aceitável, embora mais equívoco), pois refere-se à história de Rolando, ou

Orlando, que foi o mais famoso paladino de Carlos Magno.

1 44

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

ponto que ele bem poderia ser padre - o que, aliás, e segundo Unamuno, ele era realmente: um padre da verdadeira Igreja de Espanha, a Igreja quixotesca.

A ânsia permanente do Dom em batalhar contra forças quase sempre muito superiores é claramente uma sublimação do impulso sexual. O obscuro objecto do seu desejo, a encantada Dulcinea, é o emblema da glória que se alcança na e através da violência, e que é sempre apresentada por Cervantes como sendo um absurdo. Sobrevivente de Lepanto e de outras batalhas - assim como de longos anos de cativo mouro e depois nas prisões espanholas (onde pode ter começado a escrever Dom Quixote) -, Cervantes tinha um conhecimento em primeira mão da batalha e da servidão. Somos levados a encarar o chocante heroísmo de Dom Quixote simultaneamente com grande respeito e bastante ironia, o que constitui uma postura cervantina não muito fácil de analisar. Por mais extravagantes que sejam as suas manifestações, a coragem do Dom supera convincentemente a de qualquer outro herói na literatura ocidental.

Uma confrontação directa com a grandeza de Dom Quixote não pode ir muito longe sem a coragem do crítico literário. Cervantes, com todas as suas ironias, está apaixonado por Dom Quixote e Sancho Pança, e o mesmo acontece com qualquer leitor que goste de ler. Explicar o amor é, na vida, um exercício vão, pois na vida a palavra «amor» significa tudo e nada, mas na maior literatura o amor tem de ser uma possibilidade racional. Neste aspecto, Cervantes pode ter alcançado o universal ainda mais seguramente do que Shakespeare; e de tal maneira que eu continuo desconcertado pelo facto de o amor profundo que nutro pelo único rival de Dom Quixote entre os cavaleiros andantes, Sir John Falstaff, não ser necessariamente partilhado por todos os meus alunos, para já não falar da maior parte dos meus colegas professores.

Ninguém apelida Dom Quixote de «velho canalha embrutecido e repugnante», que era a ideia que G. B. Shaw tinha de Falstaff, mas há críticos cervantinos que insistem sempre em rotular o Dom de bobo e de louco, dizendo

-nos também que Cervantes satiriza o «egocentrismo indisciplinado»

do seu herói. Se isso fosse verdade, então não haveria livro, pois quem queria ler acerca do bom Alonso Quijano? Liberto do encantamento mesmo no final do livro, ele morre religiosamente e são de espírito, lembrando-me sempre aqueles meus velhos amigos que durante décadas passaram pela psicanálise interminável até ficarem verdadeiramente encolhidos e ressequidos, sem paixão, prontos a morrer analiticamente e são de espírito. Mesmo a primeira parte do grande livro é tudo menos uma sátira, e a segunda parte, tal como é geralmente reconhecido, é também concebida desse modo a fim de provocar no leitor uma identificação ainda mais firme com o Dom e com Sancho.

Herman Melville, com autêntico sabor americano, apelidou Dom Quixote de «O sábio mais sábio que alguma vez viveu», ignorando ditosamente a fictividade do herói. Para Melville, existiam três modelos primordiais entre as

A I D A D E A R I S T O C R Â T I C A 1 45

personagens literárias: Hamlet, Dom Quixote e o Satanás do Paraíso Perdido.

Ahab, pelos vistos, não foi bem um quarto - talvez porque combinou todos os outros três -, mas a sua tripulação revestiu-se de uma atmosfera cervantina que foi directamente invocada por Melville numa peroração magnífica.

Nela Melville coloca Cervantes, memorável e insanamente, entre o visionário A Progressão do Peregrino 1 e o presidente Andrew Jackson, herói de todos os democratas americanos:

Apoia-me nesta empresa, ó grande Deus democrático; Tu, que não recusaste a pálida pérola poética ao prisioneiro Bunyan de escura tez; Tu, que revestiste o braço dormente e depau perado do velho Cervantes com folhas d u plamente trabal hadas do mais fino ouro; Tu, que resgataste Andrew Jackson dos seixos, que o la nçaste para cima de um cavalo de guerra, que o fizeste atroar mais alto que de u m trono! Tu, que em todas as Tuas prodigiosas marchas terrenas sempre escol hes os Teus paladinos mais puros de entre as gentes mais nobres; Apoia-me nesta empresa, ó Deus!

Este é um êxtase da religião americana que pouco tem a ver com o prudente catolicismo de Cervantes, mas que tem muito de paralelo com a religião espanhola do quixotismo, tal como Unamuno a apresenta. O sentido trágico da vida, que Unamuno descobre em Dom

Quixote, é também a fé de Moby Dick. Tal como o bondoso Quixote, Ahab é um monomaníaco; mas ambos são idealistas atormentados que procuram a justiça em termos humanos, não como homens teocêntricos, mas sim como homens ímpios, homens semelhantes a Deus. Ahab busca unicamente a destruição de Moby Dick; a reputação nada significa para o capitão que abraçou a religião quacre, enquanto a vingança é tudo quanto existe para ele.

Ninguém, com excepção de uma panóplia de míticos nigromantes, fez mal a Dom Quixote, que aceita os ferimentos causados na luta com um estoicismo infinito. O motivo do Dom, segundo Unamuno, é a fama eterna, interpretada como «uma expansão da personalidade no espaço e no tempo».

Encaro isto como o equivalente secular da Graça Divina na Javeísta: mais vida para um tempo sem limites. As virtudes de Quixote são a generosidade e a bondade. O seu defeito, se por acaso ele tem algum, é a convicção típica da Idade de Ouro espanhola de que a vitória através das armas é tudo. No entanto, uma vez que ele é derrotado tantas vezes, este fracasso é, no pior dos casos, transitório.

Tal como eu, Unamuno levou bastante a sério o desejo sublimado do Dom por Aldonza Lorenzo e a exaltação que, à maneira de Beatriz, ele faz A Progressão do Peregrino [The Pilgrim's Progress] . Acerca desta obra de John Bunyan, veja-se a nota 1 da p. 70.

1 46

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

dela como a angélica, se bem que desgraçadamente encantada, Dulcineia - o que nos permite ver o cavaleiro num plano mais próximo da sua complexidade total. Ele vive da crença, ao mesmo tempo que sabe, como nos mostram as suas lúcidas explosões, que está a crer numa ficção, sabendo - pelo menos através de rápidos clarões - que é só uma ficção. Dulcineia é uma ficção suprema, e Dom Quixote, leitor obcecado, é um poeta de acção que criou um grande mito. O Quixote de Unamuno é um agonista paradoxal, o antepassado dos demandadores inferiorizados que vagueiam pelo nosso caos em Kafka e Beckett. O herói de uma «indestrutibilidade» secular não foi talvez o que o próprio Cervantes teve em mente, mas esse herói encontra a sua apoteose no inflamado comentário de Unamuno. Este Quixote é um actor metafísico, capaz de arriscar a irrisão de maneira a manter vivo o idealismo.

EM OPOSIÇÃO AO CAVALEIRO idealista de natureza essencialmente erótica, Cervantes coloca a figura do intrujão, a personagem extraordinária, bastante shakespeariana, de Ginés de Passamonte. Este aparece na primeira parte, Capítulo XXII, como um dos prisioneiros destinados às galés, e regressa na segunda parte, Capítulos XXV-XXVII, como o ilusionista mestre Pedro, o qual adivinha através de um macaco místico que lhe cochicha à orelha, encenando depois um espectáculo de fantoches tão cheio de vida que Dom Quixote, confundindo-o com a realidade dele próprio, ataca e destrói os bonecos. Cervantes dá-nos em Ginés uma figura imaginária que tanto estaria em casa no submundo isabelino como nas profundezas mais inferiores da Espanha da Idade de Ouro. Quando Dom Quixote e Sancho o encontram pela primeira vez, caminha ele pela rua com mais doze outros prisioneiros, todos eles condenados pelo rei a servirem como escravos nas galés. Os outros forçados estão algemados, e todos se encontram presos pelo pescoço a uma corrente de ferro. Ginés, o mais assustador, está bastante mais acorrentado: Após estes coube a vez de ser interrogado um homem dos seus trinta anos de idade, muito bem-pa-recido, só o que tinha era meter um olho pelo outro. Fazia a sua diferença a maneira como vinha preso. Com efeito, trazia dupla gargalheira, a uma das quais estava chumbada a com prida corrente que lhe dava a volta ao corpo e lhe amarrava o tornozelo. Da outra, desciam dois ferros que, à altura do peito, engatavam nos anjinhos, em que levava as mãos ligadas por um grosso cadeado. Desta forma nem com as mãos podia chegar à boca, nem podia a baixar a cabeça até tocar nas mãos.

Ginés, tal como o guarda explica, tem fama de perigoso, sendo tão atrevido e matreiro que, por mais acorrentado que esteja, temem que ele fuja. A sua condenação é de dez anos nas galés, o que equivale à morte civil. A cruel incapacidade de a cabeça e as mãos de Ginés se tocarem é, tal como nota Ro-

A IDADE ARISTOCRÁTICA

147

berto González Echevarria, uma ironia dirigida contra os autores de romances picarescos, pois o pícaro Ginés está a trabalhar na sua própria história, e vangloria-se de tal:

- Se assim lhe interessam as vidas alheias, saiba que sou Ginés de Passamonte, cuja história se acha escrita de meu próprio punho.

- É verdade - confirmou o sargento. - Fez um livro a contar a vida dele, e não falta lá nada. Deixou-o empenhado na cadeia por duzentos reais.
- E tenho tenção de o desempenhar, nem que me custe duzentos ducados.
- Assim é precioso?
- Há-de meter num chinelo a Lazarilho de Tormes, que lhe digo eu. Esse e quantos desse género estão escritos ou se hão-de escrever. Mais lhe garanto a você que conta verdades, tão catitas e interessantes que não há mentiras que lhe ganhem.
- E como se intitula o livro? - perguntou D. Quixote.
- Vida de Ginés de Passamonte - respondeu ele.
- Está acabado?
- Como pode estar acabado - replicou o galeote - se a minha vida ainda o não está?

O descomedido Ginés acabou de afirmar um grande princípio do picaresco; um princípio que se não aplica a Dom Quixote, apesar de esta obra também terminar com a morte do herói. Mas Dom Quixote morre metaforicamente antes do bom Alonso Quijano morrer literalmente. Lazarillo de Tormes, o anónimo arquétipo do picaresco espanhol, continua a ser maravilhosamente legível, e foi passado para inglês de um modo muito belo pelo poeta W. S. Merwin em 1962. Se a história do jactancioso Ginés tivesse sido melhor do que Lazarillo de Tormes, então teria sido, na verdade, muito boa; mas é claro que ela o é, pois faz parte de Dom Quixote. Ginés, que anteriormente já tinha passado quatro anos nas galés, é salvo da sua pena de dez anos graças à intervenção do sublimemente louco Dom Quixote. Ginés e os outros presos conseguem fugir, apesar da desesperada advertência que o pobre Sancho dirige ao seu amo de que a acção dele se opõe frontalmente ao rei. Cervantes, ele próprio cativo dos mouros durante cinco anos, e novamente mandado para a prisão em Espanha por pretensas incúrias no seu desempenho do cargo de cobrador de impostos, expressa claramente uma paixão pessoal que está para além da ironia contida naquele discurso do Dom que inclui o triste: «Não hão-de faltar homens que sirvam el-rei em melhores condições, afigurando

-se-me papel bem execrável tornar escravos àqueles que Deus e a natureza fadaram livres.»

Após uma confusão geral, os guardas fogem, e o cavaleiro dá instruções aos presos agora libertos para se apresentarem a Dulcineia e lhe contarem

1 48

O CÃO N E O C I D E N T A L

aquela aventura. Ginés, após ter tentado chamar à razão o já enfurecido Dom Quixote, incita o grupo de presos a apedrejá-lo e a despirem tanto o seu salvador como Sancho antes de fugirem, até que Quedaram face a face Sancho e O. Quixote, bu rro e Rocinante. Cabisbaixo e pensativo, o j u mento sacudia de tempos a tempos as orelhas, na atitude de quem cuida não ter acabado ainda a tempestade de seixos que lhe zu niram por cima da cernelha. Tam bém Rocinante jazia por terra, ju nto ao amo, ati ngido por uma ped rada. Sancho em cuecas e temeroso da Sa nta I rmandade dizia mal da sua sorte. O. Quixote fi losofava, supina mente amofinado, que recebesse ta l sorte de preito de gente a quem fizera tanto bem.

O pathos desta passagem afigura-se-me de um grande requinte; ele constitui um daqueles efeitos cervantinos que nunca mais nos abandonam. Unamuno, tão sublimemente louco quanto o seu senhor, Dom Quixote, comenta de um modo encantador que «tudo isto nos deve ensinar a libertar os escravos das galês precisamente porque eles não agradecerão o nosso gesto».

O magoado Quixote discorda deste seu exegeta basco, e jura solenemente a Sancho ter aprendido a lição, ao que o sábio escudeiro riposta: «Üra, é tão certo Vossa Mercê emendar-se como eu ser turco.» Foi Cervantes quem se emendou, em virtude da afeição que sente pela sua criação menor mas soberba, Ginés de Passamonte, «O famoso tratante e ladrão». Ginés, vigarista e mafarrico xamanístico do perverso, é aquilo a que se poderia chamar uma das personagens criminosas canónicas da literatura, juntamente com Bernardino de Shakespeare em Medida por Medida, ou o magnífico Vautrin de Balzac. Se Vautrin pode voltar a aparecer como padre Carlos Herrera, então Ginés pode mostrar-se como mestre Pedro, o mestre dos fantoches. Uma pergunta importante que se deve colocar é a seguinte: o que é que terá levado Cervantes, para além do orgulho próprio da autoria, a trazer de volta Ginés de Passamonte na segunda parte de Dom Quixote?

Os críticos estão em geral de acordo que o contraste entre Ginés e o Dom, entre o intrujão pícaro e o visionário cavaleiresco, é em parte uma oposição entre dois géneros literários, o picaresco e o romance, a qual foi inventada essencialmente por Cervantes - de um modo muito semelhante à invenção de Shakespeare (que não conhecia a tragédia grega, mas somente o que dela havia sobrado no romano Séneca) da tragédia moderna, bem como da tragicomédia moderna. Tal como acontece nos protagonistas shakespearianos, a interioridade autêntica encarna-se a si mesma em Dom Quixote, enquanto o biltre Passamonte é todo ele exterioridade, pese embora os seus vastos talentos de duplicidade. Ginés é um modificador de formas; ele não consegue mudar a não ser em pormenores externos. O Dom, tal como as grandes personagens de Shakespeare, não consegue fazer outra coisa senão mudar: é essa

A I D A D E A R I S T O C R Â T I C A 1 49

a finalidade das suas conversas, tantas vezes irascíveis mas sempre afectuosas, com Sancho. Ligados um ao outro pela ordem do jogo, ambos se encontram também unidos pela contínua humanização ulterior que provocam um no outro. São inúmeras as crises por que ambos passam - como poderia ser de outro modo no domínio do

quixotesco? Sancho por vezes hesita à beira de abandonar aquela relação e, no entanto, não consegue fazê-lo. Em parte Sancho está fascinado, mas o que acaba por acontecer é que ele é sustentado pelo amor, tal como o Dom. Talvez o amor não possa ser distinguido da ordem do jogo, mas é assim que as coisas se devem passar. Com certeza que uma razão para o regresso de Giné de Passamonte na segunda parte se encontra no facto de que ele nunca participa no jogo, mesmo como mestre de fantoches.

Todos os leitores reconhecem que a diferença entre as duas partes de Dom Quixote é a de que quem mais importa na segunda parte é explicitamente referido como tendo lido a primeira parte, ou que sabe que nela existiu como personagem. Este facto proporciona um quadro diferente para o reaparecimento do pícaro Ginés na segunda parte, Capítulo XXV, quando deparamos com um homem vestido de camurça dos pés à cabeça, meias, cal

ções e gibão, com o olho esquerdo e o mesmo lado da cara tapados com um parche de tafetá verde. Este é mestre Pedro, que vem, como ele próprio diz, com o macaco sábio e o teatro com a história do salvamento de Melisendra pelo marido, o famoso cavaleiro andante Dom Gaifeiros, sendo ela a filha de Carlos Magno, que está prisioneira dos mouros, e ele um importante vassalo de Carlos Magno.

O dono da estalagem onde mestre Pedro se junta a Dom Quixote e a Sancho Pança diz acerca do mestre dos bonecos que «fala pelos cotovelos e bebe por sete». Depois de ter identificado o Dom e Sancho, a conselho do seu macaco com poderes de adivinhação (adivinhação essa que anda só para trás, pois só vai do presente para coisas passadas), Ginés-Pedro arma o seu espectáculo de fantoches, o qual é seguramente um dos esplendores metafóricos da obra-prima de Cervantes. Aqui a exegese clássica é a de Ortega y Gasset, no seu *Meditaciones del Quijote*. Gasset compara o espectáculo de mestre Pedro ao quadro de Velázquez *As Meninas*, no qual o artista pinta o rei e a rainha e, simultaneamente, coloca no quadro o seu ateliê de pintor. Não é um quadro que Dom Quixote pudesse deixar incólume depois de o ver, e o Dom é certamente a pior plateia que se poderia encontrar para o teatrinho de fantoches:

D. Quixote, perante o alvoroço da moirisma, a larmado ta mbém ele pela tropeada e a algaza rra, entendeu ser chegada a hora de sai r em socorro dos fug itivos. E, pondo-se em pé, gritou com voz domin iosas:

- Não posso consentir que na minha cara se ataque de modo i nfa me e desigual um cava lei ro, tão destemido como belo enamorado, que é D.

O CÃNÃO OCIDENTAL

Tende mão, poltranagem! Se dais mais um passo no seu encalço, comigo vos haveis!

E desembaixou a espada. De um pulo acercou-se do teatrinho e com sanha impetuosa e nunca vista rompeu a acutilar a bonecada moira, derribando uns, degolando outros, estropiando a este, alanhando àquêle. E entre outros muitos golpes despediu uma espadeirada à mão-tente, de alto a fundo, que se mestre Pedro se não encolhe e acaçapa, cortavalhe a cabeça como se fosse de maçapão.

Aquela espadeirada de alto a fundo, de modo nenhum não intencional, pode ser o coração desta deliciosa intervenção. Mestre Pedro intrometeu-se ilegitimamente na ordem do jogo, na qual não tem lugar, e esta põe em movimento a sua própria vingança em relação ao tratante. Um pouco antes, Dom Quixote havia dito a Sancho que o mestre dos fantoches devia ter feito um pacto com o Diabo, porque o macaco sábio «não responde senão às coisas passadas ou presentes, e em verdade a ciência do Diabo não pode alcançar as mais». A desconfiança do cavaleiro em relação ao intrujão surge novamente na altura em que ele critica os erros que mestre Pedro comete no seu discurso, no qual põe sinos de igreja a repicar em mesquitas mouriscas. A resposta defensiva de Ginés-Pedro prepara-nos à distância para a destruição do teatrinho por Dom Quixote:

- Não repare Vossa Mercê em ninharias, senhor D. Quixote, nem aperte tanto a cravelha que estoirar a corda! Representam-se para aí todos os dias comédias recheadas de absurdos e baboseiras e ninharias sem lésua à mão. Pelo contrário, faria-me-se de receber aplausos, vento em popa! Contínuo, rapaz, e deixa falar.

Conta-nos que eu encha o bolsinho, não se me dá nada de cometer mais dislates do que átomos tem o Sol!

A resposta de Dom Quixote é sombriamente lacónica: «No resto estamos de acordo.» Mestre Pedro transformou-se neste momento no grande rival literário de Cervantes, o dramaturgo descomunamente produtivo e bem-sucedido Lope de Vega, cujos triunfos financeiros faziam aumentar a percepção de Cervantes do seu fracasso comercial

como escritor de teatro.

O subsequente ataque do cavaleiro às ilusões de cartão é ao mesmo tempo uma crítica ao gosto do público e uma manifestação metafísica da vontade quixotesca ou visionária, tornando mais espectrais as demarcações entre a arte e a natureza. O humor da disjunção é temperado pela sátira literária, mal suavizada pelo que se seguiu, onde o Dom já calmo acabou por reparar os prejuízos causados pelo seu generoso erro, culpando os habituais nigromantes que o perseguem e levam ao engano. Depois disto, Ginés de Passamonte desaparece da história, na medida em que já havia desempenhado a sua fun-

A I D A D E A R I S T O C R Â T I C A 1 51

ção de contraste pícaro ao cavaleiro visionário. O que nos fica é não só encanto, mas também uma fábula estética que continua a reverberar como um epítome da empresa quixotesca, mostrando tanto os seus limites quanto a sua persistência heróica na dissolução das fronteiras normativas da representação literária. Ginés, arquétipo do picaresco, não consegue competir com o Dom, precursor do triunfo do romance.

OS LEITORES DIVERGEM quanto à sua preferência pela primeira ou pela segunda parte de Dom Quixote, talvez porque elas não só são obras muito diferentes, mas também porque se encontram curiosamente separadas uma da outra, não tanto em espírito e postura, mas mais em termos da relação do Dom e de Sancho com o mundo de ambos. Na segunda parte (que eu prefiro) não vislumbro qualquer cansaço em Cervantes, mas tanto o cavaleiro como o escudeiro têm de manter uma nova autoconsciência, e por vezes parecem encarar isso como um fardo. Saber-se que se é uma personagem de um livro em processo contínuo nem sempre é uma ajuda nas aventuras por que se passa. Rodeados de leitores das suas tumultuosas bizarras anteriores, Dom Quixote e Sancho mantêm-se, contudo, desinibidos. Sancho até ganha em vivacidade, e há mesmo uma maior intimidade na amizade entre as duas personagens. Acima de tudo, há um Sancho sozinho durante os seus dez dias de governador sábio e atormentado, até à sua renúncia ao cargo e ao regresso a Dom Quixote e a si mesmo. Sensibiliza-me muito o que se passa com Cervantes nesta segunda parte, na medida em que aí muda a relação dele com a sua própria escrita. Cervantes está a encarar a morte, e algo dele (tal como ele sabe) morrerá com Dom Quixote, enquanto algo mais, talvez algo mais profundo, continuará a viver em Sancho Pança.

Nunca é fácil categorizar a relação de Cervantes com este livro enorme.

Leo Spitzer viu-a como a outorga de uma autoridade nova, se bem que cuidadosamente limitada, ao artista literário: Muito acima deste cosmo do m u n d o i n t e i r o que ele constrói. . é o eu artístico

de Cerva ntes que fica entron izado, u m eu criativo que tudo abarca, à semelha nça da natu reza, à semelhança de Deus, omni potente, todo ele sa bedoria, todo ele bem - e bondoso ... este artista é semelha nte a Deus, mas não é deificado ... Cerva ntes cu rva-se perante a sabedoria celestial de Deus, tal como ela se corporizava nos ensina mentos da Ig reja Catól ica e na ordem esta belecida do Estado e da sociedade.

Descendesse ou não de judeus convertidos à força, Cervantes teria sido um suicida se não se curvasse daquela maneira, como Spitzer seguramente sabia. O que quer que Dom Quixote seja ou não seja, dificilmente esta obra é um romance devoto ou um hino à «razão soberana», como Spitzer também

1 52

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

sugere. A gargalhada permanente do livro é frequentemente melancólica, e mesmo dolorosa, e Dom Quixote é ao mesmo tempo um esteio da afeição humana e um homem de mágoa. Poder-se-á alguma vez definir o «tipicamente cervantiano»? Erich Auerbach afirmou que essa particularidade «não pode ser descrita por palavras», mas mesmo assim tentou corajosamente fazê-lo: Não é uma filosofia; não é finalidade didáctica; não é mesmo o ser-se espica

çado pela i ncerteza da existência h u mana ou pelo poder do desti no, como acontece com Montaigne e Shakespea re. É u ma atitude - uma atitude face ao m u n d o, e por isso face ao conteúdo temático da arte de Cervantes - na qual a bravu ra e a equa n i m idade desempenham um papel importante. Junta mente com o prazer que sente na m u ltipl icidade do seu jogo sensoria l, há em Cervantes uma certa reserva e um certo org u l h o característicos do Sul. Isto impede-o de levar o jogo demasiado a sério.

Confesso que estas frases eloquentes não descrevem o Dom Quixote que teimo em reler, mais que não seja porque Cervantes parece encarar muito seriamente, e também muito ironicamente, tanto o jogo

do mundo como o contrajogo de Dom Quixote e Sancho Pança. O cervantiano é tão multivalente quanto o shakespeariano: ele contém-nos a nós, com todas as nossas profundas diferenças uns dos outros. A sabedoria é tanto um atributo do Dom como de Sancho, sobretudo quando considerados em conjunto, tal como a inteligência e a mestria de linguagem são qualidades de Sir John Falstaff; Hamlet e Rosalinda. Os dois heróis de Cervantes são simplesmente as personagens literárias mais amplas de todo o Cânone Ocidental, excepção feita àquela tripla mão-cheia (no máximo) dos seus pares shakespearianos. A fusão que eles operam do ridículo, da sabedoria e da indiferença quanto à ideologia só consegue ser igualada pelos mais memoráveis homens e mulheres de Shakespeare. Cervantes naturalizou-nos, tal como Shakespeare o fez, de tal maneira que já não conseguimos descortinar o que é que torna Dom Quixote tão permanentemente original, uma obra tão penetrantemente estranha. Se o jogo do mundo ainda pode ser situado na maior literatura, então é aqui que ele tem de estar.

■



Montaigne e Molière:

da Na tu reza Evasiva da Verdade

PARECE NÃO HAVER na literatura francesa uma figura que por si só esteja no centro do cânone nacional: nenhum Shakespeare, nenhum Dante, Goethe, Cervantes, Pushkin, Whitman. Em vez disso, há uma assembleia de titãs, todos eles potenciais candidatos: Rabelais, Montaigne, Moliere, Racine, Rousseau, Hugo, Baudelaire, Flaubert, Proust. Talvez se possa indicar um autor compósito, Montaigne-Moliere, pois o maior dos ensaístas foi o pai espiritual do único rival de Shakespeare como comediógrafo.

Moliere encarava a sua empresa, o divertimento de pessoas decentes, como uma aventura fora do comum. Shakespeare, a mais completa das consciências, provavelmente não pensava assim. O seu público apreciava todas as suas indecências. A rainha Isabel não era com certeza o Rei-Sol, Luís XIV; e mesmo Jaime I, o mais intelectual dos monarcas britânicos, nunca foi bem um frequentador importante do teatro de Shakespeare, ao contrário do que Luís XIV tinha de ser com Moliere. Talvez esta deferência tenha limitado Moliere, embora não muito, certamente, pois ele é um dramaturgo quase tão universal quanto Shakespeare. Moliere tem uma surpreendente afinidade com Shakespeare, e a relação que ambos mantêm com Montaigne pode ter contribuído para essa afinidade. O Hamlet de Moliere é Alceste, protagonista d'O Misanthropo. Ambas as personagens derivam de

1 54

O C A N O N E O C I D E N T A L

determinados aspectos de Montaigne, e ambas justificam o feroz e sempre perturbador apotegma de Nietzsche: «Aquilo para que conseguimos encontrar palavras é algo que já está morto nos nossos corações; há sempre uma espécie de desprezo no acto de falar. » Um tal desprezo é superado por Hamlet só no V Acto, mas nunca o é por Alceste. A impetuosa e penetrante observação de Nietzsche aplica-se à fala, não à escrita, e é por isso antitética à arte de Montaigne, o ensaísta.

É famosa a observação de Emerson - que era, tal como Nietzsche, um discípulo declarado de Montaigne - acerca dos Ensaios: « Golpeiem estas palavras e elas deitarão sangue; elas são vasculares e estão vivas.» O triunfo de Montaigne residiu na fusão que fez de si mesmo e do seu livro num acto manifesto a que se deve chamar originalidade,

uma palavra mais positiva em inglês do que na língua francesa, na qual ser original é ser excêntrico.

Aquilo que pode ser menos francês em Montaigne é o estranhamento da sua originalidade fundamental. Contudo, foi o estranhamento que o tornou canônico, não só para a França mas para o Ocidente. É sempre com renovada admiração que regresso a esta verdade não compreendida acerca do Cânone Ocidental: as obras são por ele apropriadas pela sua singularidade, e não porque se encaixam suavemente numa ordem estabelecida. Tal como qualquer autor canônico maior, Montaigne sobressalta o leitor comum em cada novo encontro, mais que não seja porque Montaigne é diferente de qualquer ideia preconcebida que trazemos até ele. Montaigne pode ser interpretado como céptico, humanista, católico, estóico, até mesmo epicurista, quase tudo o que se quiser.

A capacidade de compreensão e a amplitude da compreensão de Montaigne estão por vezes próximas de dimensões shakespearianas. Embora ele nada conhecesse de Shakespeare, enquanto Shakespeare conhecia alguma coisa dele, um modo de encarar Montaigne é como sendo a bitola mais alta de todas as personagens shakespearianas, muito maior do que Hamlet enquanto eu em demanda. Montaigne muda à medida que relê e revê o seu próprio livro; mais talvez do que em qualquer outro caso, o livro é o homem e o homem é o livro. Nenhum outro escritor se escuta a si mesmo tão agudamente quanto Montaigne sempre faz; nenhum outro livro é tanto um processo em movimento. Não consigo conhecer bem o livro, embora o releia constantemente, porque ele é um milagre de mutabilidade. Que eu saiba, a única experiência de leitura equivalente a esta é reler, vezes e vezes sem conta, os livros de notas e os diários de Ralph Waldo Emerson, que é a versão americana de Montaigne. Mas os diários de Emerson são necessariamente um vasto amontoado, não um livro, enquanto as auto-análises de Montaigne são um livro. Para um crítico elegíaco como eu, os Ensaaios de Montaigne têm um estatuto de escritura, competindo com a Bíblia, o Alcorão, Dante e Shakespeare. De todos os escritores franceses, mesmo Rabelais e Moliere, Montaigne é

A I D A D E A R I S T O C R A T I C A

nacional, embora, paradoxalmente, tivesse contribuído em muito para a formação do intelecto da França.

A mãe de Montaigne, que ele quase não refere, era oriunda de uma família de conversos, de judeus espanhóis que se haviam convertido, mas que tinham abandonado o seu estatuto de cidadãos de segunda classe em Espanha para se fixarem em Bordéus. Embora Montaigne se tivesse mantido católico, alguns dos seus irmãos tornaram-se calvinistas, e seja qual for o tipo de escritor em que Montaigne se transformou, seria grotesco considerá-lo um escritor religioso. Há cerca de uma dúzia de referências a Sócrates, bem como de citações, por cada aparecimento de Cristo nas páginas do livro de Montaigne. Até M. A. Screech, o único estudioso que insiste em ver Montaigne como um escritor religioso de tipo católico-liberal, acaba por sublinhar que, para Montaigne, «O divino nunca toca a vida humana sem perturbar aquela ordem natural em que o homem se sente mais à vontade». Enquanto homem público (quase sempre contra a sua vontade), Montaigne recusou tomar partido nas guerras civis da religião que grassaram à sua volta em França durante a maior parte da sua vida adulta. A sua devoção pessoal ia para Henrique de Navarra, o seu companheiro gascão, o campeão protestante que, tal como Henrique VI, se converteu ao catolicismo para proteger Paris e o reino. Estivesse ele de boa saúde, e Montaigne teria provavelmente aceite o convite de Henrique VI para ser um dos seus conselheiros, mas o destino quis de outra maneira, e o autor dos Ensaios morreu como simples cidadão com a idade de cinquenta e nove anos.

O livro de Montaigne era já famoso por toda a Europa, e a sua popularidade e influência não se enfraqueceram desde então. Se estiver correcta a relutante profecia que eu me atrevo a propor, e se estivermos só a uma década, ou ainda a menos, do despontar de uma nova Idade Teocrática, então Montaigne irá desaparecer, pelo menos durante algum tempo. O seu poder depende unicamente da incapacidade de o leitor masculino se não identificar com o autor.

É pouco provável que as feministas venham alguma vez a perdoar Montaigne, que supera largamente Freud em chauvinismo masculino. Freud declarou que as mulheres eram um mistério insolúvel, mas para Montaigne não havia qualquer mistério. Elas não eram bem humanas, no sentido em que Montaigne mais prezava o humano; ele identificava-as totalmente com a natureza.

E, contudo, Montaigne era demasiado sábio, mesmo no seu próprio tempo, para não saber de quem era a culpa. É essa a conclusão implícita do seu ensaio tardio, altamente sexual, intitulado « Sobre

Alguns Versos de Virgílio» : Afirmando que os homens e as mulhres provêm do mesmo molde; exceptuando os costumes e a educação, a diferença não é grande. Na sua república, Platão encoraja ambos, sem discriminação, a se associarem em todos os estudos,

156

O CÂNONE OCIDENTAL

exercícios, funções, ocupações guerreiras e pacíficas. E o filósofo Antístenes eliminou qualquer diferença entre a virtude delas e a nossa. É muito mais fácil acusar um dos sexos que desculpar o outro. É o velho ditado em que a panela diz para a sertã: «Chega-te para lá que me enfarruscas!»¹

As citações que faço ao longo de todo este capítulo são retiradas da eloquente tradução em língua inglesa da autoria do falecido Donald M. Frame, que me parece ser também o melhor intérprete de Montaigne. Frame situa o centro mutável de Montaigne na sua gradual tomada de consciência de que todos nós, humanistas masculinos incluídos, pertencemos ao rebanho comum, o que dificilmente pode ser considerado uma descoberta sensacional quando topamos com o final da Idade Democrática. «Mas em 1590 era bastante radical e não humanista para um escritor erudito», acrescenta Frame.

Para reencontrar muitas mais coisas que eram radicais em Montaigne em 1590, sugiro que ele seja visto em justaposição com Blaise Pascal, o cientista e escritor religioso francês nascido um terço de século depois, em 1623.

Pascal raramente se podia referir a Montaigne sem ansiedade e ressentimento, e recusou-se a compreender que o catolicismo de Montaigne se baseava, na verdade, no seu cepticismo predominante. Dado que Montaigne encontra só mutabilidade num mundo de aparências platónicas, é sem qualquer dificuldade que ele abraça a crença de que o Deus católico é imutável e está para além do nosso conhecimento. O seu Deus não está oculto, mas é, todavia, inatingível, e por isso somos obrigados a subsistir eternamente na paciência da espera pela dádiva de Deus, a dádiva dele mesmo. Entretanto, vivemos como homens naturais, felizmente cépticos do mundo que habitamos. O Deus de Pascal, ao contrário, está oculto e é, ao mesmo tempo, atingível, um paradoxo que cria um contexto para a tragédia, como acontece em Racine, mas que não se ajusta ao domínio da comédia, como acontece em Moliere. Aquilo que Montaigne pode muito bem ter sido para Moliere, Pascal foi certamente para Racine: o estímulo para

uma visão dramática. O cepticismo de Montaigne pode ter ajudado a instigar a tragicomédia em Hamlet, mas teria mais facilmente ajudado a inspirar a comédia irónica n' O Misantropo. A visão trágica em França, exemplificada por Pascal e Racine, não tem sido tão fácil de exportar quanto a visão cómica francesa de Montaigne tem provado ser.

O neocristianismo dogmático de T. S. Eliot levou-o a preferir Pascal É o velho ditado em que a panela diz para a sertã: « Chega-te para lá que me enfarruscas!» Neste nosso tempo de fogões eléctricos e a gás butano, dificilmente os utensílios de cozinha se enfarruscam. Aquele é, no entanto, o provérbio português que, segundo creio, melhor corresponde ao provérbio francês do tempo de Montaigne e à versão inglesa referida por Bloom. No texto inglês lê-se: It is the old saying: The pot calls the kettle black. Em Montaigne encontramos o seguinte: C'est ce qu'on dict: le fougou se moque de la poele (in Essa is, III, 5.0 Ensaio, « Sur des Vers de Virgil», Paris, UGE, 1 0/ 1 8, 1965, p. 142).

A I D A D E A R I S T O C R Ã T I C A

1 57

em vez de Montaigne, o que é uma escolha espiritual possível, mas um julgamento literário insuportável. Eliot passou pelo embaraço de ter de escrever uma introdução para os Pensamentos de Pascal, que são um caso grave de má digestão em relação a Montaigne, tão grave que roça aquilo que muitos condenariam como sendo um escandaloso plágio. Houve quem suspeitasse que Pascal havia escrito os seus Pensamentos com um exemplar dos Ensaio de Montaigne aberto à sua frente. Quer isto seja ou não verdadeiro, constitui uma metáfora adequada para a canibalização ressentida e dispéptica da obra de Montaigne. Quase estamos na situação de uma das primeiras histórias de Borges, «Pierre Menard, Autor do Quixote > >, com Pascal como Menard e Montaigne como Cervantes. Eis aqui uma das minhas justaposições favoritas, o pensamento 358 de Pascal seguido de um grande momento do ensaio culminante de Montaigne, «Da Experiência» :

O homem não é anjo nem besta e, por isso, q uem quer passar por anjo acaba por se mostra r uma besta 1 •

Eles querem sai r deles mesmos e esca par do homem. Isso é loucura: em vez de se transformarem em a njos, transformam-se em bestas; em

vez de se eleva rem, reba ixa m-se.

Montaigne tem as suas fontes, que ele revê e transcende por intermédio do seu eu forte. Tudo o que Pascal tem é Montaigne, que ele não deseja, mas por quem está obcecado. O resultado é duplamente lamentável: Pascal ralha

-nos, simplesmente; Montaigne acusa alguns de nós de uma loucura idealizante. Pascal reduz-nos aos nossos actos; Montaigne está preocupado com o nosso ser essencial. Porque estaria Pascal tão obcecado por Montaigne? Eliot insiste no facto de que Pascal estudou Montaigne a fim de o demolir, mas sem o conseguir, pois era como atirar granadas de mão para dentro de um nevoeiro. Montaigne, garante-nos Eliot, era «um nevoeiro, um gás, um fluido, um elemento insidioso», o que deve constituir a mais extravagante descrição de Montaigne que alguma vez foi feita. A intenção da detestável metáfora de Eliot é revelada quando o autor de *Assassínio na Catedral* insiste em que Montaigne «conseguiu dar expressão ao cepticismo de todos os seres humanos », Pascal e Eliot incluídos, sem dúvida.

Julgo que isto está, pura e simplesmente, errado, estando-se além disso a subestimar Montaigne, cuja originalidade e poder não emanam do seu cepticismo limitado - o qual, no fim de contas, tem a preocupação de se manter como um cepticismo católico. Com toda a sua irónica modéstia, Sigo a versão portuguesa dos *Pensamentos* de Pascal da autoria de Américo de Carvalho (Publica

ções Europa-América, Mero Martins, 1978; introdução e notas do tradutor; prefácio de Manuel Antunes) .

1 58

O C Ã N O N E O C I O E N T A L

Montaigne escreve como um carismático, um pouco à maneira de Hamlet. Aquilo que mais nos toca não é o cepticismo derivante de Montaigne, mas a sua personalidade fortemente original, a primeira personalidade a ser exposta por um escritor como matéria da sua obra. Walt Whitman e Norman Mailer são descendentes indirectos de Montaigne, tal como Emerson e Nietzsche são a sua progenitura directa. Pascal, o seu aspirante a destruidor, é uma das vítimas involuntárias de Montaigne. Ele não é um nevoeiro, um gás ou um fluido, mas sim um homem completo, natural, e como tal uma ofensa aos que desesperadamente suplicam a graça, como acontece com Pascal e Eliot, nenhum deles um escritor cómico, embora sejam ambos

ironistas consideráveis.

O estudo de Donald M. Frame tem um título esclarecedor Montaigne's Discovery of Man [«A Descoberta do Homem por Montaigne»], e embora a parte final do século XVI possa parecer um pouco tardia para uma tal descoberta, certo é que é mais difícil nomear um precursor autêntico para Montaigne que para Freud. Montaigne imputa tudo a Séneca e a Plutarco e, na verdade, faz neles uma pesquisa minuciosa, mas só para tentar encontrar material.

Montaigne é seguramente um autor original; a autoconsciência nunca antes havia sido expressa tão bem e tão completamente. O milagre de Montaigne é que quase nunca se mostra «consciente de si mesmo» [self-conscious J no sentido corrente, negativo, que a expressão hoje tem na língua inglesa. Não se elogia ninguém dizendo que «é uma pessoa consciente de si mesma». Montaigne fala acerca de si mesmo ao longo de oitocentas e cinquenta páginas, e nós queremos ainda mais dele, porque ele representa não todos os homens (e seguramente não todas as mulheres), mas praticamente qualquer homem que tenha o desejo, a capacidade e a oportunidade de pensar e de ler.

Era este o seu dom ou carisma, e é muito difícil de explicar. Emerson, que tão bem o viu, não conseguiu comentá-lo, e os estudiosos de Montaigne também não. A melhor pista de que tenho conhecimento é o Sócrates de Platão, que perseguiu Montaigne como um fantasma. O historiador suíço Herbert Lüthy acreditava que todo o Montaigne se encontrava numa das suas afirmações mais fortuitas: « Quando brinco com a minha gata, quem me garante que ela não se diverte mais comigo do que eu com ela?» Isto constitui um avanço em relação ao perspectivismo; melhor, avanço divertido¹ e socrático. Contudo, o Sócrates de Platão um dualista, que sobrevaloriza a alma em detrimento do corpo, enquanto Montaigne é um monista, que recusa magoar o corpo a fim de agradar à alma. Mesmo Sócrates é uma pista que por si só não chega. O que é que deu a Montaigne a clareza de ver e de escrever a verdade acerca de si mesmo? A maior parte Divertido [playful]. Acerca desta noção de divertimento e da sua associação à ideia de jogo (play), veja-se nota da p. 139.

A I D A D E A R I S T O C R Ã T I C A 1 59

dos leitores está de acordo quanto ao facto de que o ensaio mais grandioso é aquele que Montaigne coloca cuidadosamente como conclusão do seu livro, o ensaio intitulado «Da Experiência» . Volto-me agora para esse ensaio com o objectivo de procurar o segredo de Montaigne, se é que sou capaz de o descobrir.

O MELHOR ENSAIO do próprio Emerson intitula-se muito naturalmente «Experiência», e nele encontra-se um momento particular - que é, entre outros, o meu favorito - que demonstra eloquentemente aquilo que Emerson aprendeu com o seu mestre Montaigne: «E não podemos dizer pouco da nossa necessidade inerente de ver as coisas em termos pessoais, ou saturadas com os nossos humores. E, contudo, é Deus o nativo destes rochedos inóspitos. Essa necessidade transforma-se, no domínio dos princípios morais, na virtude capital da autoconfiança. Devemo-nos agarrar bem a esta pobreza, por mais escandalosa que ela seja, e, por intermédio de vigorosas auto-recuperações, após as arremetidas da acção, possuir mais firmemente o nosso próprio eixo.»

«Pobreza» equivale aqui a necessidade imaginativa, tal como virá a acontecer na poesia de Wallace Stevens. Que sentido tinha a «pobreza» de Montaigne, a sua necessidade imaginativa, para os leitores dos seus Ensaio?

A necessidade e o carisma eram uma só coisa, e explicam o que ele tinha em mente para nós. Montaigne receia tanto a sua melancolia como a nossa, e propõe a sua sabedoria como antídoto para as duas. A sua melancolia é ela própria canónica, e a sua sabedoria foi nisso que se tornou. Acerca da melancolia canónica, a minha preferência vai para o resumo de Maggie Kilgour no estudo intitulado *From Communion to Cannibalism* [«Da Comunhão ao Canibalismo» J :

Associada a teorias sobre a influência das estrelas, ou seja, a influência de poderes externos no corpo, a melancolia antecipa as teorias sobre a influência poética, tendo sido identificada desde o seu começo com a personalidade artística, a qual era vista como sendo essencialmente ambivalente. A melancolia era vista simultaneamente como um humor e como uma doença e, através da fusão das teorias opostas de Galeno e de Hipócrates, simultaneamente como uma maldição e como uma bênção. Era sinal simultaneamente de um génio e de um demónio perverso, ambos no antigo sentido de um bom espírito e de um mau espírito que presidem à vida dos homens, e mais tarde no sentido moderno de qualidades latentes.

A melancolia, ou a ambivalência artística, tem muito a ver com a angústia estética de se não ser autocriado, como acontece num grande poeta e anjo caído em desgraça, o Satanás de Milton, que era Lúcifer até ao momento da que-

da. Em Montaigne, a melancolia é central desde muito cedo, nomeadamente no Livro I, ensaios 2 e 3 «Da Tristeza» e « Ûs Nossos Sentimentos Vão para

-

além de Nós» -, mas estas verificações não nos dizem muito. Em Montaigne, a melancolia autêntica, ou da maturidade, transcende as ambivalências do estatuto de autor, e volta-se para as grandes sombras da dor e da morte. A maior, e talvez a única, amizade na vida de Montaigne foi Étienne de La Boétie, dois anos mais velho do que ele. Após seis anos de estreitas relações, La Boétie morreu subitamente, com trinta e dois anos de idade. Talvez porque nunca mais quisesse sofrer uma perda semelhante, Montaigne não se permitiu ter qualquer verdadeira amizade após aquela morte. A visão cristã, ou paulina, da morte, que a encara como uma anormalidade surgida em consequência da queda, não é a de Montaigne. Tal como Hugo Friedrich observa, Montaigne não se dá ao trabalho de entrar em polémica contra a posição cristã, mas ignora-a, simplesmente, porque para ele essa posição é irrelevante. Apesar da devoção que tem por Sócrates, Montaigne não partilha do sentido socrático da imortalidade da alma, para já não falar da doutrina cristã de sobrevivência depois da morte. Nada podia ser menos cristão (ou mais engraçado) que o conselho de Montaigne acerca dos preparativos para morrer, que se encontra em «Da Fisionomia», Livro III, ensaio 12:

Se n ã o sabes como morrer, n ã o t e preocu pes; a Natureza t e dirá n a altura o que fazer, detal hada e adeq uadamente. Ela fará por ti esse trabalho na perfei

ção, não va le a pena matuta res mu ito nisso.

Compl icamos a vida com preocu pações acerca da morte, e a morte com preocu pações acerca da vida. Uma atormenta-nos, a outra assusta-nos. Não é contra a morte que nós nos preparamos; isso é uma coisa demasiado fugaz. Um quarto de hora de sofrimento, sem prej u ízo, não merece q uaisquer preceitos especiais. Para d izer a verdade, nós preparamo-nos contra os prepa rativos da morte.

Para Montaigne, contar a verdade é, finalmente, o contar «Da Experiência», que é o último ensaio e o que surge logo após aquela rejeição do acto cristão de morrer. O cepticismo natural submete-se ao conhecimento natural, tão-só para regressar aos limites do que se pode

conhecer e a Sócrates: «É a partir da minha experiência que eu afirmo a ignorância humana, que é, em minha opinião, o facto mais certo da escola do mundo. Aqueles que não inferem a sua própria ignorância de um exemplo tão vão quanto o meu, ou quanto o deles, que o reconheçam por intermédio de Sócrates, o mestre dos mestres.»

O que fica para além da ignorância é aquilo a que Freud viria a chamar o reconhecimento de que o ego é sempre um ego corpóreo, uma verdade que Montaigne articula mais habilmente:

A I D A D E A R I S T D C R Ã T I C A 1 6 1

Em suma, todo este fricassé q u e eu a q u i escrevi n h o não é mais do que u m regi sto dos ensaios da m i n ha vida, a qual, para a sa úde espiritual, é suficientemente exemplar se se tomarem as suas i n struções ao contrário. Mas qua nto à saúde do corpo, n i n g uém possui u m a experiência mais úti l do que eu, que a exi bo pura, de modo nen h u m corrom pida ou a lterada por arte ou teorização. A experiência encontra-se exacta mente em cima da sua pilha de estru me no q u e respeita à medicina, onde a razão lhe deixa o ca m i n ho i nteiramente livre.

A razão diz provavelmente respeito ao « ser», e Montaigne, como ele insiste em dizer, não descreve o ser; descreve a passagem, e a nossa saúde do corpo é uma história só da passagem. A experiência é passagem; isto virá a ser a filosofia de toda a literatura depois de Montaigne, de Shakesperare e Moliere até Proust e Beckett. Montaigne dispôs-se a representar o seu próprio ser unicamente para desvelar a verdade de que o eu é uma passagem ou transição, um atravessamento. Se o eu é movimento, então o cronista do eu não se pode sempre lembrar daquilo que « quis dizer» . Sabedoria não é conhecimento, porque o conhecimento, ilusório em si mesmo, cai no «quis dizer». Ser sábio é falar o que passa, e embora Montaigne possua sempre um eu, o eu está sempre a passar para o eu, tal como o tom se entrega ao tom:

Devemos aprender a su porta r aquilo que não conseg ui mos evita r. Ta l como acontece com a harmonia do mundo, a nossa vida é composta de coisas contrárias, e ta mbém de tons diferentes, agradáveis e desag radáveis, vivos e monótonos, baixos e altos. Se um músico só gostasse de um ti po, o que é q ue ele teria pa ra dizer? Ele tem de saber como os utili zar em conju nto e como combi ná-los. E o mesmo devemos nós fazer com o bem e o mal, que são consu bstanciais com a nossa vida. A nossa existência é i m possível sem esta mistura, e um elemento não é para ela menos necessário do que o

outro. Tenta r dar coices na necessidade natura l equ ivale a i mitar a tolice de Ctesifonte, que levou a ca bo um concu rso de coices com a sua m u la.

Não posso afirmar que aceito facilmente este conselho, embora saiba que ele é pleno de sabedoria. Todavia, enquanto escoiceador contra a necessidade natural, não me dói verificar que num concurso de coices com uma mula eu estou condenado a perder. Em Montaigne, isto é o prelúdio para uma discussão honesta acerca do seu interminável sofrimento causado pela pedra no rim, e acerca do irónico consolo que lhe é dado pela sua própria mente: «Mas tu não morres de doença, mas sim de estar vivo. A morte já te mata bem sem o auxílio da enfermidade. E as enfermidades têm afastado a morte para alguns, que viveram mais tempo por pensarem que estavam a caminho da morte.»

1 62

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Fica-se sem saber muito bem até onde vai a ironia destas afirmações, mas à medida que nos aproximamos das últimas páginas do ensaio a experiência da ironia torna-se mais intensa:

Eu, que me gabo de abraçar tão assídua e particu larmente os prazeres da vida, quando os encaro com min úcia não vejo neles virtua lmente mais nada a não ser vento. E então? Todos somos vento. E até mesmo o vento, mais sabia mente do que nós, gosta de fazer barulho e de se movimentar, e está satisfeito com as suas próprias fu nções, sem aspirar à estabil idade e à solidez, que são qualidades que não lhe pertencem.

Montaigne afirma aqui em simultâneo tanto a limitação como a liberdade: dos prazeres da vida, do eu, dos seus Ensaios. Podemos ser tão sábios quanto o vento se não insistirmos em qualidades que não possuímos. Por mais irónico que possa ser, este ensaio mantém-se como uma defesa do eu, dos prazeres naturais e da escrita de Montaigne, ao mesmo tempo que reconhece que todos são fenómenos passageiros. Mas, tal como se continua a insistir no ensaio, basta viver adequadamente durante essa passagem: Somos uns tolos mu ito g randes. «Ele passou a vida na preg uiça», dizemos nós.

«Não fiz nada hoje.» O q uê, não viveste? Essa é não só a mais fu nda menta l, mas ta m bém a mais ilustre das tuas ocu pações . . A nossa obrigação é compor

o nosso carácter, não livros, e ganhar não batalhas nem terras, mas ordem e tranquilidade na nossa conduta. A nossa grandiosa e gloriosa obra-prima é viver a propriamente.

Estas palavras tinham uma acrimónia especial para Montaigne e para os seus primeiros leitores, pois o seu contexto imediato era o de uma guerra civil brutal entre três contendores: a Liga Católica, chefiada pelos Guises; os Protestantes, chefiados por Henrique de Navarra; e os monárquicos, chefiados por Henrique III, o último dos reis valões. Ordem e tranquilidade são hoje em dia, no entanto, difíceis de alcançar de uma maneira permanente, e por isso aquela passagem conserva toda a sua pungência. À medida que «Da Experiência» progride para o seu zénite, a sabedoria vai competindo com a ironia pelo domínio retórico. Sócrates é novamente citado para uma homenagem em larga escala, introduzida por uma observação encantadora:

«Nem há nada mais notável em Sócrates do que o facto de, na sua velhice, ele ter encontrado tempo para receber lições de dança e para aprender a tocar instrumentos musicais, e considera esse tempo bem gasto.» Na ponta final da sua vida, Montaigne emula Sócrates com o lema: «Quanto mais curta é a minha posse da vida, tanto mais intensa e preenchida a devo tornar.» Temos estado a construir a nossa compreensão de Montaigne em torno da exaltação

A IDADE ARISTOCRÁTICA 163

que este faz da vida comum, a qual ofendeu Pascal e o levou a revê-la através de pequenas surripiedades, mas, no seu contexto pleno, ela domina-nos completamente e faz-nos esquecer Pascal: Eles querem sair deles mesmos e escapar do homem. Isso é loucura: em vez de se transformarem em anjos, transformam-se em bestas; em vez de se elevarem, rebaixam-se. Estes humores transcendentais assustam-me, como os lugares altos e inacessíveis; e nada é para mim mais difícil de suportar na vida de Sócrates que os seus êxtases e possessões pelos seus demónios, nada é tão humano em Platão como as qualidades em virtude das quais, segundo dizem, ele é chamado divino. E das nossas ciências, as que me parecem ser mais terrenas e inferiores são as que mais alto se elevam. E não encontro nada tão humilde e tão mortal na vida de Alexandre quanto os seus devaneios acerca da sua imortalização.

Filotas deu-lhe uma ferroada cheia de graça com a sua resposta numa carta em que o felicitava por o oráculo de Júpiter Ámon o haver colocado entre os deuses: «No que a si diz respeito, estou muito

contente por isso; mas há razões para ter pena dos homens que têm de viver com e obedecer a um homem que excede e não está satisfeito com as proporções de um homem.»

Em minha opinião, esta passagem toca um dos limites da arte do ensaísta; a sua força é sublime na rejeição que faz dos melhores - Sócrates e Alexandre

- no que estes têm de pior. Estamos para além da melancolia do escritor e das suas ambivalências; não encontramos qualquer sentimento de se chegar atrasado no confronto de Montaigne com os antigos, a quem ele presta homenagem, mas que julga através do teste humano da sabedoria. Conforme Frame afirma, Montaigne humanizou o seu humanismo, e a sabedoria depende do único conhecimento que temos a certeza de obter: como viver. Mas colocar a questão nestes termos equivale a perder Montaigne e, por isso, precisamos de voltar continuamente à sua própria escrita a fim de renovar uma sabedoria canónica que em nenhum outro lado se encontra à nossa disposição. O ensaio

«Da Experiência», sábio como é, tem importância sobretudo porque as suas afirmações se fundam numa música cognitiva que não conseguimos ouvir em mais lado nenhum:

É uma absoluta perfeição e virtualmente divino saber como desfrutar devidamente o nosso ser. Procura mos outras condições porque não compreendemos a utilidade da nossa própria condição, e saímos para fora de nós mesmos porque não sabemos como é lá dentro. Contudo, não há qualquer vantagem em nos pormos em cima de andas, pois em cima das andas temos, mesmo assim, de andar com as nossas pernas. E no mais majestoso trono que exista no mundo nós continuamos, mesmo assim, sentados unicamente no nosso próprio traseiro.

164

O CÂNONE OCIDENTAL

Pascal deve ter sido levado a uma agonia considerável por esta visão cómica, que não dá qualquer latitude a anelos transcendentais, a desafios de fé e à tragédia de um Deus que se esconde a si próprio. À medida que caminhamos aos tombos em direcção a uma nova Idade Teocrática, aquelas quatro frases de Montaigne devem servir-nos de talismã apotrópico para afastar os traficantes do apocalipse. Montaigne ajuda-nos a centrar o Cânone Ocidental porque um leitor individual pode localizar o eu, por mais engelhado que este esteja,

utilizando Montaigne como roteiro. Até ao advento de Freud, quase nenhum outro moralista secular nos deu tanto, e sou de opinião que a melhor homenagem que hoje podemos prestar a Freud é vê-lo como o Montaigne da nossa Idade Caótica.

O POETA-ROMANCISTA vitoriano George Meredith, que escreveu uma comédia elevada à maneira de Moliere naquele que é o seu melhor romance, *O Grande Egoísta*¹ também compôs um *Essay on Comedy* [«Ensaio sobre a Comédia»] em que nos dá um Moliere posicionado bastante precariamente entre os elementos da classe média-alta do seu público, representando ao mesmo tempo para a corte e para a cidade, mas com o coração secretamente centrado na cidade. Isto é, muito possivelmente, uma idealização, uma vez que Moliere, filho de um estofador, mais ainda que Shakespeare, filho de um fabricante de luvas, parece ser o comediógrafo da Idade Aristocrática. Montaigne, na sua fase final, associou a sua postura face à vida, à postura das pessoas comuns; mas Moliere, tal como Shakespeare, raramente nos dá um vislumbre das suas simpatias mais profundas. Tal como Montaigne, ele é um naturalista e talvez mesmo um céptico, e é com certeza tão secular quanto Shakespeare.

A atitude pragmática de Aristófanes é partilhada pelo Moliere adepto do senso comum, que fora disso recalca o espírito de Aristófanes, o qual seria pouco apropriado para a corte de Luís XIV. Para Moliere, Deus significa, na prática, o seu monarca magnanimamente glorioso, sem cuja simpatia e apoio frequente Moliere não teria sobrevivido aos seus inimigos, os sectários de Paris. O Rei-Sol é um pilar da cautelosa carreira de Moliere; o outro é uma religiosa devoção ao teatro, onde o seu trabalho como dramaturgo, actor e director de uma companhia de reportório acabou por lhe consumir a vida. Moliere teve uma morte lendária após a quarta representação d' *O Doente Imaginário* (1673)¹, uma farsa que ele *O Doente Imaginário*. É esta, sem dúvida, a tradução mais consentânea do título da obra de Moliere: *Le Malade Imaginaire* - tal como, aliás, se encontra na versão (sem indicação do nome do tradutor) publicada em 1967 (Livraria Civilização, Barcelos). Juntamente com esta peça, o mesmo volume inclui ainda traduções d' *O Misanthropo* e *As Sabichonas* [Les Femmes Savantes]. Não posso, porém, deixar de sublinhar a deliciosa tradução que António Feliciano de Castilho fez de *Le Malade Imaginaire* com o título *O Doente de Scisma*.

A I D A D E A R I S T O C R Á T I C A 165

havia escrito e encenado, tendo ainda representado o papel principal, apesar de se encontrar gravemente doente. Tinha cinquenta anos, e

passara trinta deles na vida de teatro.

O deslocamento canónico é uma operação bastante simples no nosso moribundo mundo académico, mas muito mais difícil de levar a cabo na atmosfera prática do palco, onde Moliere não está mais ameaçado que Shakespeare, uma vez que o público de teatro, ao contrário do público académico, pode sempre votar com os pés. Moliere está, por isso, em melhores condi

ções de sobreviver na América do que Montaigne, apesar de Moliere seguir Montaigne na demonstração da natureza evasiva da verdade, que não é uma demonstração bem-vinda pelos idealistas e pelos ideólogos que tomaram de assalto a Academia em nome da justiça social. Os novos puritanos, tal como os antigos, não vão receber Montaigne ou Moliere de braços abertos. No caso de Moliere, isso pouco importa. Talvez ele venha a manter vivo o espírito do cepticismo de Montaigne na nossa deriva em direcção a outra Idade Teocrática, na qual provavelmente poucos acharão que a verdade é inteiramente evasiva, e na qual o próprio Montaigne provavelmente irá desaparecer juntamente com Freud.

Nas comédias de Moliere, tal como nos ensaios de Montaigne, a verdade é sempre evasiva, sempre relativa, sempre posta em guerra por indivíduos opostos, ou por doutrinas opostas ou por escolas opostas. Na eventualidade de conseguirmos chegar à própria consciência de Moliere, e pondo de parte a sua evidente infelicidade doméstica, verificamos que uma fé inquebrantável no teatro lhe deve ter dado um certo distanciamento ou serenidade, que gostamos de atribuir a Shakespeare. Com os dois dramaturgos supremos simplesmente não se sabe, e talvez seja assim que deva ser. Quando nada lhe escapa (como acontece em Moliere), a visão cómica elevada é com certeza incómoda e, por fim, até mesmo assustadora. Não consigo ler Moliere, ou assistir a uma representação d' *O Tartufo* ou d' *O Misanthropo*, sem reflectir acerca das minhas piores qualidades, bem como acerca das medonhas qualidades dos meus inimigos. Em Moliere deparo com figuras obsessivas, mas, ao contrário das poderosas figuras grotescas de Ben Jonson, os fanáticos de Moliere não são apresentados como caricaturas. O génio quase único de Moliere consiste em escrever aquilo a que chamo «farsa normativa», que está perto de ser um oximoro, mas que consegue ser um oximoro convincente.

Jacques Guicharnaud observou memoravelmente que as peças de Moliere «mostram que a vida de toda a gente é um romance¹, uma farsa, uma desgraça», a fim de que o espectador «seja levado a um estado de má-fé para evitar duvidar de si mesmo». Com entusiasmo

«Romance» corresponde ao inglês romance, e não a novel. Acerca desta questão, veja-se a nota da p. 142.

166

O CÃNÃO OCIDENTAL

avançava com a afirmação de que as maiores peças de Moliere provam que a alma «é essencialmente vício, acompanhado de uma ilusão de liberdade».

Isto pode ser um pouco severo, uma vez que em Moliere existe o suficiente de Montaigne para que nos seja dado um sentido de algo mais na alma que não é vício nem liberdade ilusória. Seja qual for essa qualidade mais agradável, a sua maior diferença em relação a Montaigne é que o sentido de «passagem», tão prevalecente nos Ensaaios, é em Moliere substituído pela força da repetição.

Montaigne muda, mas as personagens de Moliere não podem fazê-lo. Têm de continuar a ser aquilo que eram antes. Montaigne escuta-se a si mesmo, como o fazem Iago e Hamlet, e é exactamente isso o que os protagonistas de Moliere não fazem.

Por consenso geral, as obras-primas de Moliere são O Misanthropo, O Tartufo e o muito ambivalente D. João, uma peça mais em prosa que em verso, e que não é fácil de analisar como comédia, pelo menos hoje em dia. Já vi D. João representado como se Moliere admirasse completamente o seu protagonista, e como se ele o condenasse totalmente; nenhuma das representações resultou. O Misanthropo e O Tartufo são peças menos problemáticas, embora bastante complexas. Nunca haveremos de saber se, entre todas as suas peças, Shakespeare tinha uma relação particularmente íntima com Hamlet, embora os críticos tenham conjecturado isso mesmo durante séculos. Existe um elo entre Alceste, o misanthropo, e Moliere, que criou, encenou e representou o papel daquela que é a mais interessante de todas as suas personagens; mas esse elo, seja ele qual for, dificilmente é uma identidade. Onde está a verdade n'O Misanthropo ? Que devemos nós pensar e sentir acerca de Alceste? A natureza evasiva da verdade em Moliere é, em parte, o efeito espiritual de Montaigne em Moliere, mas é muito mais o resultado do temperamento muitíssimo original de Moliere.

O MISANTROPO é, acima de tudo o mais, uma peça com uma vitalidade chocante; Moliere devia estar possuído por uma força

demoníaca quando a compôs. De cada vez que vejo ou releio esta peça, fico sempre alarmado com a sua velocidade e energia; é uma espécie de scherzo violento do princípio ao fim.

FILINTO: Que foi? Que vos atormenta?

ALCESTE: Peço que me deixeis.

FILINTO: Mas porque não me dizeis a razão de vossa cisma?

ALCESTE: Digo-vos que me deixeis! Parti pa ra longe daq u i !

FILINTO: E n ã o ouvireis seq uer os outros s e m vos za ngar?

ALCESTE: Eu za ngo-me porq ue assi m q uero e ta m bém não quero ouvir.

A I D A D E A R I S T O C R A T I C A 1 67

Alceste, repudiando ferozmente o seu amigo por este ter cumprimentado calorosamente um conhecido, estabelece de imediato o excesso cómico que constantemente o marca. O vigor que põe nas respostas em todos os pontos da peça podia ser considerado tanto «heróico» como «lunático », pois é ambos; mas considerá-lo « quixotesco» não ajuda nada. Tal como acontece com Tartufo e D. João, Alceste é demasiado forte para o seu contexto, que é só um salão. Tartufo é um hipócrita religioso sublime, tal como o Perdoador de Chaucer, mas a sua satisfação é tão afrontosa que alguns críticos o compararam a esses vitalistas heroicamente de má reputação chamados Mulher de Bath e Falstaff. O modo da energia de D. João é estranhamente como o de Iago, e constitui uma outra profecia do niilismo moderno.

Há uma curiosa dialéctica em Moliere que se assemelha à tendência de Shakespeare de enriquecer as personalidades, afastando-as de uma comunhão com os outros. Alceste, Tartufo e D. João assemelham-se a Hamlet, Iago e Edmundo no facto de que o preço a pagar pela enérgica ambivalência é uma separação drástica e distante de toda a gente. Filinto é o Horácio de Alceste, enquanto Tartufo e Iago unicamente têm as suas vítimas. D. João tem o seu esforçado criado, Esganarello, enquanto Edmundo unicamente tem o «vosso nas fileiras da morte » . Acho um pouco desconcertante que os dois maiores dramaturgos desde os atenienses dêem ambos a entender que nos tornamos mais exuberantes, por mais negativamente que seja, quando estamos separados dos outros do que quando partilhamos os nossos seres; mas não creio que esta semelhança entre Shakespeare e Moliere

seja acidental.

Qual é a verdade acerca de Alceste ? Será que a sua natureza evasiva da verdade nos compromete para sempre a uma perspectiva ambivalente acerca dele ? Richard Wilbur, que conseguiu o milagre de pôr Alceste a falar em verso americano, faz uma avaliação subtilmente objectiva que se me afigura um pouco severa:

Se Alceste tem uma paixão pelo que é a utêntico, e tem-na de verdade, essa paixão fica infelizmente com prometida e é explorada pelo seu grande, inconsciente egoísmo ... Tal como muitas pessoas indignadas e desprovidas de humor, ele é exigente para com toda a gente excepto para com ele mesmo, e não se apercebe disso no momento em que não consegue atingir o seu próprio ideal. .. Vítima, como todos à volta dele, da debilidade moral dos tempos, não consegue ser incontestavelmente o Homem de Honra - simples, magnânimo, apaixonado, decidido, verdadeiro. Distingue-se por ter consciência desse ideal, e por conseguir dar-lhe corpo aqui e ali; a sua imagem perfeita

ção cômica consiste numa confusão que ixotesca de si mesmo com o ideal,

■

168

O CÃNÃO OCIDENTAL

em se dispor a distorcer o mundo para servir os seus próprios objectivos hiperbólicos e de utopia. Paradoxalmente, portanto, o defensor dos sentimentos verdadeiros e das relações honestas entre as pessoas acaba por ser a personagem mais artificial, mais distantes, mais em perigo de cair naquela não-entidade e naquele isolamento de que todos estão em fuga no mundo tagarela, oculto desta peça. Ele tem continuamente de fingir ser o que não é, a fim de acreditar na sua própria existência.

Isto é ao mesmo tempo brilhante e preciso, e não confere grande coisa a Alceste. Contudo, não encerra toda a verdade, pois o espectador/

leitor de Molière/Wilbur continuará a preferir o eternamente ofendido Alceste a todas as restantes personagens da peça. Tente-se substituir

«Alceste» por «Hamlet» na primeira frase daquela passagem que citei, e depois leia-se todo o resto como se fosse um comentário a Hamlet.

Alguns pontos não se aplicam: Hamlet tem sentido de humor, é terrivelmente exigente consigo mesmo, e carece de um aspecto quixotesco. Mas à medida que a passagem continua, o que Wilbur diz acerca de Alceste podia muito bem ser aplicado a Hamlet. Não sabemos se Moliere quis que Alceste fosse uma crítica ao próprio Moliere, tal como não podemos saber se Shakespeare representou alguma das suas próprias qualidades em Hamlet. Mas Alceste afigura-se-me, na verdade, como a única personagem em Moliere com a inteligência moral (se bem que não com o humor) que lhe permitiria escrever uma peça da autoria de Moliere, e é já antigo o reconhecimento de que Hamlet, autor de muito daquilo que constitui a peça dentro da peça, poderia muito provavelmente ter escrito Hamlet.

John Hollander tece alguns comentários acerca da peculiaridade do que acontece quando uma peça tem um satirista por protagonista. Até mesmo Tartufo, o hipócrita, e D. João, o libertino, são satiristas de um certo tipo, e quanto a Alceste, esse é um dos satiristas mais violentos.

Uma parte do talento extraordinário de Moliere reside no facto de que a sua comédia é muito mais abrangente que a sua sátira. Por isso, Alceste torna-se obrigatoriamente um crítico da sociedade que, por sua vez, é criticado pel' O Misanthropo. A perspectiva de Hollander é a de que a peça se deve defender do protagonista satírico. Por isso, a fim de manter Romeu e Julieta como tragédia, Shakespeare tem de matar Mercúcio antes que ele absorva demasiadamente o nosso interesse. Contra a opinião de Richard Wilbur, que representa o que há de melhor na tradição crítica respeitante a Alceste, eu proponho que se veja, em parte, O Misanthropo como uma autodefesa em relação a Alceste, tal como a peça Hamlet é, parcialmente, uma defesa em relação ao feroz intelecto de Hamlet. Alceste tem todas as falhas cómicas que Wilbur aponta, e mais ainda, mas ele tem também a

A I D A D E A R I S T O C R Ã T I C A 1 69

dignidade estética de um autêntico satirista social e de um psicólogo moral de considerável distinção.

Apesar de todos os seus defeitos cómicos, Alceste acaba por ganhar a nossa simpatia, e até a nossa admiração, porque Moliere, tal como Shakespeare, compreendeu aquilo a que chamo a estética da representação de alguém num estado em que se sente ofendido, enfurecido por provocações intoleráveis. Tanto o espectador como o leitor não conseguem deixar de se identificar com uma tal representação, talvez porque, em última instância, nós ficamos

ofendidos com a necessidade de morrer. Alceste é tão ofensivo quanto se sente ofendido, e é um triunfo cômico. Mas o seu contínuo fingimento de ser o que não é, tal como o de Hamlet, é mais do que uma tentativa desesperada «para acreditar na sua própria existência», como Wilbur afirma. A intensidade histriônica de Alceste é uma sátira ofendida acerca da existência humana comprometida e, mais uma vez como Hamlet, a mente de Alceste está menos sem descanso do que nunca em descanso.

Ambas as figuras pensam não demasiado, mas demasiado bem, e nenhuma delas consegue sobreviver no contexto a que está condenada. Hamlet corteja passivamente a morte; Alceste foge para um isolamento absoluto.

Ambos possuem uma outra afinidade na rejeição que fazem das mulheres que amam. A coquete Celimena não é a doce Ofélia, mas cada uma delas é rejeitada porque os satiristas ofendidos, Alceste e Hamlet, impõem padrões impossíveis às amadas, tal como ao mundo, e por isso insistem em critérios que eles próprios nunca poderiam satisfazer. Este é um elemento crucial na comédia de Moliere e na tragédia de Shakespeare, que convergem na manipulação do satirista como herói.

W. G. Moore - que, juntamente com Jacques Guicharnaud, me parece ser o crítico mais útil de Moliere - avisa-nos quanto aos riscos de nos centrarmos na análise de Alceste em vez de na análise da estrutura da peça, o que equivale a sugerir novamente que a comédia subsume o satirista:

... é muito mais do que a personagem de Alceste que é aquilo em
i nado; trata

-se de um problema, o problema de como os princípios conseguem
viver num mundo difícil. Fazer desta grande peça um estudo da
personagem significa limitar o alcance do seu drama. Toda a
questão da natureza da sinceridade - envolvendo como envolve a
 vaidade, o costume, o despeito, a convenção é um complexo conjunto
 de questões que condiciona a ordem

-

e a estrutura da peça.

No entanto, Moore também vê como a personagem de Alceste é, na verdade, muitíssimo complexa, o bobo da peça, mas também o seu Hamlet, uma figura cuja compreensão nunca podemos dar por

concluída:

1 70

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Alceste é ridículo, no bom sentido, não porq u e censura à sociedade do seu tem po a insinceridade desta . Ele é a nti-social porq u e recomenda, por razões de princípio, rumos de acção por i nterméd io dos quais ele está em posição de ganhar ... Alceste é um símbolo de a lgo m u ito mais i nteressa nte e compl icado.

Para apresentar a amplitude e a profundidade da ca racterização de Moliere, vale a pena tenta r ver que qualidade evasiva é esta. Poderíamos chamá-la de confusão do geral e do pessoa l. É uma tendência humana natural o facto de protegermos e defendermos as nossas acções através de apelos a um padrão existente fora de cada um de nós. Ao contrá rio, muitas vezes somos incapazes de ver como a nossa adesão a um tal padrão geral é uma conseq uência do i nteresse próprio e da vaidade ... E o que Alceste pretend ia, sem o saber, era recon heci mento, preferência, disti nção ... No decu rso da dramatização do seu tema do ama nte misa ntrópico, a i ntensidade do poder criativo de Moliere levou-o a esboçar uma figura muito para além de qualquer intenção, e que é comparável a Ham let no seu amplo ca m po de sugestões pessoais, sociais, éticas, pol íticas, até mesmo teológicas.

Mas não confundimos todos o geral e o pessoal? E não era Moliere, o actor-dramaturgo, quem desejava reconhecimento, preferência, distinção?

Até mesmo Moore cai no erro de moralizar contra Alceste. Moliere não cai.

Ramón Fernández diz-nos que «Alceste é um Moliere que perdeu a sua consciência do cómico» . Tal como Fernández refere, Alceste sofre de um excesso: é demasiado virtuoso, demasiado sensato, demasiado forte, demasiado agressivo em nome da verdade, e até demasiado espirituoso para poder ser suportado por quem quer que seja. Alceste é a antítese do seu poeta: Moliere, enquanto homem de teatro, não tinha qualquer estatuto especial, nem mesmo direito a um funeral decente. E enquanto cortesão de Luís XIV, o seu protector e patrono, Moliere tinha de dissimular, de disfarçar as suas verdadeiras opiniões, e apontar sempre para mais do que aquilo que realmente dizia.

Enquanto desempenhava o papel de Alceste, o muito profissional

director de reportório Moliere deve ter com certeza reparado na singularidade de os três papéis femininos serem representados pela sua mulher desavinda, pela sua amante e pela actriz que persistia em rejeitá-lo. A relação entre Alceste e Moliere é desconcertante, e deve fazer-nos desconfiar de todos os críticos moralistas. Surpreende-me que os críticos literários não gostem de Alceste (como eu gosto), porque ele fala pungentemente a todos os críticos que são diariamente inundados por vagas de versos maus:

Senhor, esta é matéria sem pre del icada, todos nós gostamos que nos elogiem nossa inspiração. Mas disse eu um dia a u m outro poeta de quem o nome não vos vou dizer e que uma vez me veio aqui ler alguns versos seus que é sempre

A I D A D E A R I S T O C R Â T I C A 1 71

preciso ter a sensatez de ter g rande i m pério na enorme vontade que todos nós temos de nos pôr a escrever; é preciso ter freio nessas tentações de fazer bri l har o que é d ivertimento. É tal a i m paciência de andar a mostrar as coisas que i nventa esse nosso engenho, que as mais das vezes é por más personagens que no fi m passa mos1•

O único argumento que se pode brandir contra Alceste é, em minha opinião, o que diz respeito ao fracasso do seu amor pela adorável e simultaneamente enigmática Celimena; mas os satiristas evitam tradicionalmente o casamento. Até mesmo aqui sou levado a defender Alceste dos críticos moralistas, os quais o associam a D. João porque tanto Alceste como o D. João se intitulam a si mesmos juízes absolutos em todos os domínios, incluindo o erótico. Por vezes desconfio que os críticos modernos de Moliere o misturam com Racine, o que é tão estranho quanto seria fundir Montaigne com Pascal. É assim que Martin Turnell, em *The Classical Moment* [« O Momento Clássico»], assimila Moliere à sua época, que se transforma na época de Racine, e logo depois O Misanthropo aparece como uma peça cujo protagonista se encontra num estado de histeria permanente. Escutamos o derradeiro abaixamento de nível da crítica moralista quando Turnell resmunga que «é em vão que desejamos que a ordem seja restabelecida, e que um bufão corrigido seja trazido de volta à norma do equilíbrio mental». Mas «que norma?», explodiria Alceste, e qualquer espectador no seu juízo perfeito seria obrigado a concordar com ele. A grandeza d' O Misanthropo desapareceria completamente se a sociedade fosse mentalmente equilibrada e se só Alceste fosse mentalmente perturbado. Recorro a Montaigne contra os críticos, e isto se quisermos livrar Alceste das mãos destes.

ESTAMOS HABITUADOS a descobrir em alguns aspectos de Hamlet um céptico do tipo de Montaigne, mas os nossos críticos não nos presenteiam com um Hamlet bufão. Ver Hamlet representado por um actor que não consegue (e que não deve) tocar o sublime constitui uma experiência terrível, mas em geral a nossa expectativa é a de que um actor poderoso e completo se ocupe do papel. Ver um actor inadequado representar Alceste como um bobo auto-iludido constitui uma experiência teatral sinistramente má. Os delíquios morais dos críticos têm feito muito mal à peça, pelo menos nos países de língua inglesa. Alceste exige um grande actor, tal como o próprio Moliere era evidentemente um grande actor quando triunfou pela primeira vez no desempenho do papel. A tradição indica que Alceste, dirigido e representado por Moliere, foi exibido como sendo consideravelmente mais do que um Sigo a versão portuguesa d'O Misanthropo da autoria de Luís Miguel Cintra (Estampa, Lisboa, 1973, 1990). Qualquer nova ocorrência remete para esta versão.

1 72

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

bufão autodestrutivo. A obra requer tanto um encenador como um actor que consigam conceber um satirista moral que conserva a força e a dignidade, mas que também se torna vítima, não de uma sociedade vingativa, mas do espírito da comédia.

Albert Bermel faz um julgamento muito duro de Alceste no seu livro *Moliere's Theatrical Bounty* [«A Munificência Teatral de Moliere»], que nos restantes aspectos até é um livro sensível. Esse julgamento não assenta nas costumadas razões moralistas, mas decorre do facto de Alceste ser um solitário, não um jacobino ou reformista, e ainda do facto de Alceste não ter cora

ção para aceitar Celimena quando esta por fim se oferece em casamento. Mas os mesmos argumentos justificariam, então, a rejeição de Hamlet. Alceste não é tão inteligente quanto Hamlet, mas também nenhuma outra personagem literária o é, e Alceste, garante Bermel, «possui uma formidável coragem intelectual e moral», mas não uma personalidade muito admirável. Ninguém alguma vez se apaixonou por Alceste a não ser Jean-Jacques Rousseau, que descobriu no pretendente de Celimena uma personagem tão virtuosa quanto ele próprio. Tanto quanto se pode dizer, Celimena e Alceste não estão apaixonados um pelo outro, o que se ajusta ao espírito cómico da peça. Tal como Rousseau, Alceste só gosta de si mesmo, o que sem dúvida fez aumentar os seus encantos aos olhos de Rousseau.

Moliere, que tem tanto de tortuoso como de profundo, não quis exaltar a sua antítese em Alceste, mas suspeito que ele se teria divertido com a desaprovação moral que o seu aristocrático misantropo tem provocado no nosso século caótico. Montaigne ensinou a Moliere a natureza evasiva prática da verdade - uma lição soberba para um actor, e que teria trazido benefícios a Alceste se este a tivesse podido acatar, mas Alceste não podia fazê-lo. Diz-se que o dom de Moliere era para a comédia, não para a tragédia, mas o que se verifica é que as suas comédias maiores são muito sombrias, apesar de nunca se tornarem tragicomédias, que não são um género francês. Tanto Montaigne como Moliere evitam a visão trágica que Lucien Goldmann imputou a Pascal e a Racine em *The Hidden God* [« Û Deus Oculto»]. Uma sensibilidade religiosa é muito diferente de uma crença religiosa, sobretudo numa época em que a crença é ainda imposta e em que a ausência de uma sensibilidade religiosa pode ser o elo crucial entre o ensaísta que escreveu «Da Experiência»

e o dramaturgo d'O Misanthropo, O Tartufo e D. João.

Esse elo tinha de se manter oculto por razões de segurança, mas o seu lugar foi metaforicamente ocupado pelo desprezo, comum aos dois escritores, pela profissão médica. As sátiras de Moliere aos médicos insinuam com astúcia algumas analogias entre medicina e teologia, uma insinuação que está delicadamente implícita em Montaigne. A passagem do humanismo para a celebração da vida comum, que Frame identificou em Montaigne, foi meticulosamente absorvida por Moliere, cujo público ideal teria sido o dos homens

A I D A D E A R I S T O C R Â T I C A 1 73

honestos que Montaigne havia posto no lugar do ideal humanista. A originalidade de Montaigne havia sido o auto-retrato, que dificilmente era matéria a partir da qual um comediógrafo pudesse construir a sua obra. A originalidade de Moliere consistiu em progredir da farsa para uma espécie de comédia crítica, e esse progresso tinha necessidade de um catalisador não teatral. Presumo que Moliere aceitou a sugestão de Montaigne, mas inverteu o auto-retrato ou virou-o do avesso. Alceste é a maior dessas inversões antitéticas, mas há outras e, através da representação deliberada de grandes figuras truncadas, elas seguem a descrição de Montaigne do homem total. Montaigne ensina uma conservação da vontade, levando à posse de si mesmo; Moliere mostra a comédia sombria da satisfação da vontade, levando à abdicação de si mesmo e à paixão destrutiva. Alceste, vigoroso e admirável como eu considero que ele é, é a consequência directa de não agir segundo o aviso que conclui «Da Experiência». Quando queremos sair de nós

mesmos e escapar do homem, caímos na loucura. Não nos elevamos até sermos anjos, mas baixamo-nos até sermos bestas. No final, ao ter o desejo de fugir para uma solidão deserta (por mais metafórica que ela seja), Alceste está a namorar tudo quanto Montaigne mais temia.

•

7

O Sata nás

e o S h a kespea re de Mi lton

O LUGAR DE MILTON no Cânone é estável, embora ele pareça ser, de entre os poetas maiores, o mais profundamente ressentido no momento presente pela crítica literária feminista. Em conversa com John Dryden, Milton confessou uma vez, algo precipitadamente, que Spenser era o seu

«grande modelo», uma observação que eu entendo agora como sendo uma defesa contra Shakespeare. Shakespeare foi ao mesmo tempo a fonte da verdadeira, se bem que escondida, ansiedade poética de Milton e, paradoxalmente, o obreiro da canonicidade de Milton. De todos os escritores pós

-shakespearianos, foi Milton - mais do que Goethe, Tolstoi ou Ibsen - quem melhor explorou a representação shakespeariana da personagem e das suas mudanças, mesmo enquanto fazia furiosamente o possível por afastar a sombra shakespeariana. O Satanás de Milton é a mais shakespeariana de todas as personagens literárias depois das criações do próprio Shakespeare. Satanás é o herdeiro dos grandes heróis-vilões - Iago, Edmundo, Macbeth - e também dos aspectos mais sombrios de Hamlet, o contra-Maquível. Milton e Freud (que tinha um grande apreço por Milton) têm em comum a dívida recíproca para com Shakespeare, bem como a sua igualmente recíproca escapatória à dívida. No entanto, ser capaz de aguentar a força de Shakespeare e pô-la ao serviço de objectivos próprios pode constituir a aliança mais autêntica entre a ambivalência miltónica e freudiana, entre a rebelião de Satanás contra Deus e a guerra civil na psique.

1 76

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

O herói-vilão foi em larga medida inventado por Christopher Marlowe em Tamburlaine, um pastor da Cítia que veio a ser conquistador do

mundo, e mais ainda em Barrabás, o autocomprazido Judeu de Malta, um humorista do mal. Há um caminho em linha recta que vai desde os grandes niilistas de Marlowe até aos primeiros monstros shakespearianos: o mouro Aaron, no trágico matadouro que é Titus Andronicus, e o corcunda Ricardo III. Todas estas figuras são demasiado grosseiras para terem tido qualquer influência na sensibilidade de John Milton. O niilismo intelectual do Satanás do Paraíso Perdido começa propriamente com o abismo dentro da consciência extraordinariamente ampla de Hamlet; mas os sotaques niilistas do anjo arruinado de Milton são escutados primeiro em lago, o sofredor original de um sentimento de mérito ferido, o sentimento de ter sido preterido pelo seu general semelhante a um deus.

O mito declarado de Milton era o de que Shakespeare simbolizava a «natureza», querendo com isso significar um arrebatamento abrangente ou uma liberdade natural, enquanto ele, Milton, simbolizava a melhor ou a mais pura maneira de transcender a natureza de modo a alcançar o céu, ou pelo menos a representação do céu. Mas ninguém consegue suportar o céu de Milton por muito tempo de cada vez; o próprio Milton, um partido ou uma seita de um só homem, só dificilmente o conseguiria aguentar por um momento que fosse. O Paraíso Perdido é magnífico porque é convincentemente trágico, bem como épico; é a tragédia da queda de Lúcifer em Satanás, se bem que se recuse a mostrar-nos Lúcifer, portador da luz e filho da manhã, chefe das estrelas que não-de cair. Nós só vemos o Satanás caído, embora tenhamos contemplado Adão e Eva antes, na altura e depois da queda. Num outro sentido do «trágico», o Paraíso Perdido é a tragédia de Eva e Adão, que, tal como Satanás, têm as suas qualidades inevitavelmente shakespearianas, mas parecem ser, mesmo assim, representações um tanto menos convincentes que Satanás, a quem é concedido mais de um eu interior em desenvolvimento, à maneira de Shakespeare. Esta pode ser uma pista para a agitada relação com o dramaturgo de Otelo e Macbeth, as peças que parecem ter contagiado mais intensamente o Paraíso Perdido. Ao rejeitar a inclusividade de Shakespeare, Milton foi mesmo assim capaz de se apropriar mais facilmente dela para o seu vilão do que para o seu herói e heroína, enquanto a evitava completa e fatalmente nos seus retratos de Deus e Cristo, que nada devem a Shakespeare, e talvez por isso se empobrecem como personagens dramáticas. Tudo quanto se pode dizer com segurança acerca do Deus de Milton é que ele é pomposo, defensivo e presumido, enquanto o Cristo de Milton, como eu já uma vez fiz notar, é reduzido a comandante de um ataque de carros blindados, uma espécie de Rommel ou Paton celestiais.

Quando Milton era um rapazinho de sete anos, Shakespeare morreu.

Em 1632, quando foi publicado o poema de Milton «Sobre Shakespeare»,

A I D A D E A R I S T O C R Â T I C A 177

Shakespeare tinha morrido há dezasseis anos. É preciso recordar sempre esta cronologia quando reflectimos acerca da ansiosa relação de Milton com o maior poeta da língua inglesa, talvez de qualquer língua. Já passaram mais de quarenta anos desde a morte de Wallace Stevens (em 1955), e todavia a sua presença continua a assombrar a poesia americana contemporânea. Shakespeare estava perigosamente perto de Milton no tempo. O poema de homenagem que este escreveu a Shakespeare é autenticamente um gesto de esconjuro, em particular nesta passagem: Querido filho da memória, grande herdeiro da fama,

Que necessidade tens tu de uma testemunha tão fraca do teu nome?

No nosso assombro e admiração, tu

Construíste para ti mesmo um monumento para toda a vida.

Shakespeare, enquanto filho da memória e mãe das musas, é ele próprio uma musa masculina inspiradora de Milton, mas não de uma visão transcendental. «Assombro e admiração» está empiricamente correcto, aqui e ali, quando se trata do efeito de Shakespeare em qualquer outro poeta, mas estas qualidades eram secundárias nas aspirações de Milton. Tal como Dante, Milton queria escrever o poema divino ou, na prática, um Terceiro Testamento.

Assombro e admiração são muito diferentes de verdade e veneração, e quanto à «natureza» shakespeariana, ela está muito longe de ser «revelação» do tipo de escritura sagrada ou miltónica. Macbeth e Satanás são ambos vítimas da sua própria imaginação; o primeiro pode representar uma ansiedade latente em Shakespeare, que talvez assim punia o seu próprio poder de imaginar, mas o segundo reflecte claramente a desconfiança de Milton na fantasia e nos gravames dela.

Enquanto profeta protestante ou, na verdade, enquanto o poeta protestante, Milton ficaria muito infeliz se soubesse que o Paraíso Perdido é hoje lido como ficção científica. Eu releio o poema constantemente, e sou tocado principalmente pelo assombro e pela admiração, pelo estranhamento do conseguimento miltónico. O que faz com que o Paraíso Perdido seja único é a sua surpreendente mistura de tragédia shakespeariana, épica virgiliana e profecia bíblica. O terrível pathos de Macbeth combina-se com o sentido de pesadelo da Eneida e com a afirmação da autoridade da Bíblia hebraica. Esta

combina

ção faria qualquer obra literária ir a pique até nove braças de profundidade, mas John Milton, cego e fustigado pela derrota política, era insubmergível.

É provável que não haja maior triunfo da vontade visionária na literatura ocidental. Em *Samson Agonistes* [«A Luta de Sansão» J e *Paradise Regained*

[«Paraíso Reconquistado» J nós conseguimos sentir Milton a aceitar com muita dificuldade as suas perdas, mas no Paraíso Perdido ele ganha a todos os adversários, excepto no que respeita ao agonista escondido: Shakespeare.

1 78

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

O centro do leitor no Paraíso Perdido tem de ser Satanás. Para quase todos os exegetas eruditos, Satanás é como o rapaz que leva as chicotadas em vez do verdadeiro culpado, sendo claramente, no entanto, a maior glória do poema, só contrabalançada em parte pela extraordinária ampliação que, no Livro VII, Milton faz dos relatos hebraicos da Criação. Obviamente, Satanás é derrotado, mas também Iago e Macbeth o são por fim, depois de concluído o trabalho de herói-vilão, tal como Mefistófeles é derrotado no poema de Goethe pela ascensão de Fausto. Derrotas como estas são dialécticas, e dependem de quem fica a controlar a perspectiva do leitor. Iago, perplexo por Emília ter dado a vida para salvar a reputação de Desdémoma, prefere morrer sob tortura a revelar os seus motivos, nem a si mesmo: «A partir de agora, não direi mais palavra.» Satanás, quando o vemos pela última vez, é uma serpente que silva no chão do céu.

Não atribuímos qualquer valor àquela perspectiva, que é o mais cruel acto opiniático de Milton, e que se volta contra ele. Dá uma má imagem de Milton, porque dá a impressão de constituir a sua própria vingança por Satanás ter roubado ao poeta muita da sua energia e ambição. Shakespeare não se vinga de Iago ou de Macbeth, ou de seja quem for, nas trinta e oito peças.

Há algo mais do que o género dramático a marcar aqui a separação. Sendo um milagre de indiferença, Shakespeare não acredita nem deixa de acreditar, não moraliza nem sanciona o niilismo. Deleitamo-nos com Iago, mesmo quando ele nos faz ficar horrorizados. Mas Milton faz-nos sentir culpados por gostarmos de ver Satanás, insistindo

ostensivamente na crença e numa notória moralidade. Duvido que o Milton tardio de *Samson Agonistes* acreditasse em alguma coisa - de qualquer maneira, não consigo entender muito bem a figura de Cristo em Milton. Tal como acontece com o Jesus dos regionalistas americanos, o Cristo de Milton mal está crucificado, e desce da cruz com extraordinária celeridade. O Jesus americano - ressuscitado nesta terra durante infinitamente mais do que quarenta dias, e sem ter sido crucificado nem subido ao Céu - estaria mais consonante com Milton do que o Jesus europeu alguma vez esteve. Esplendoroso e miltônico, Satanás está em casa no Paraíso Perdido, tão seguro do seu papel e da sua identidade quanto o está Iago, o mestre da manipulação em *Otelo*, até ao momento em que ambos por fim se despenham violentamente. Recordamos Iago a caminhar de degrau em degrau no controlo de todas as personagens, até ao momento em que exulta perante um *Otelo* em desgraça que é a criação negativa dele próprio, Iago, tal como evocamos Satanás no esplendor do seu desafio e na astúcia da encenação que faz da nossa queda. O orgulho comum a ambos, e que é um aperfeiçoamento shakespeariano de Marlowe, é mais bem expresso pelo discípulo de Shakespeare John Webster em *The White Devil* [« O Diabo Branco »], quando um dos heróis-vilões, ele próprio prestes a morrer numa cena final em que o palco está juncado de cadáveres, exclama com grande júbilo: « Fui eu que fiz a iluminura que orna-

A I D A D E A R I S T O C R Â T I C A

1 79

menta esta peça nocturna, e foi a minha melhor! » Como iluminador de peças nocturnas, Satanás deve tudo a Iago e a *Macbeth*, a *Hamlet* e a *Edmundo*.

É de supor que Milton não reconheceu conscientemente a dívida, se bem que seja desconcertante que ele o não tenha feito. A representação miltónica da ambivalência de Satanás em relação a Deus é totalmente shakespeariana, baseada como está na ambivalência de Iago em relação a *Otelo*, na de *Macbeth* em relação à sua própria ambição edipiana, e na de *Hamlet* em relação a tudo e a todos, sobretudo em relação a ele próprio. Na sua definição freudiana, a ambivalência é a essência de toda a relação entre o superego, o que está acima do eu, e o id, abaixo do eu. Sentimentos de amor e ódio, misturados e com o mesmo peso, fluem e refluem em simultâneo entre aqueles agentes psíquicos ou entre aquelas ficções, e o fluxo e refluxo

alternadamente secam e inundam o eu, o infeliz ego. Iago, Macbeth e Satanás ficam tão dominados por esta ambivalência que quase se não distinguem dela.

Não admitindo haver qualquer diferença entre a batalha e a existência civil, Iago, no longo e não declarado primeiro plano de Otelo, identificou-se com o seu general, o deus da guerra Otelo, tal como Lúcifer se identificou com o Deus de Milton. Satanás sofre daquilo a que chama «um sentimento de mérito ferido» quando é preterido a favor de Cristo, tal como Iago sofre da mesma coisa quando é preterido a favor de Cássio, um estranho escolhido por Otelo para segundo-comandante em vez de Iago, um oficial experimentado na batalha ou o oficial general que teve à sua guarda as cores da bandeira de Otelo e, por isso, também a honra do seu comandante. O que o experiente Otelo, cuja grandeza reside no facto de que ele sabe quais são as fronteiras entre a guerra e a paz, provavelmente reconhece é que não pode confiar no seu dedicado oficial, ou «histórico», no que se refere à não ultrapassagem dessas linhas divisórias. O caso de Satanás, sendo teologicamente sobredeterminado, é mais problemático que o de Iago. Porque é que o Deus de Milton proclama Cristo como seu filho em vez de Lúcifer, o chefe dos anjos?

É exactamente como é que Lúcifer cai para se tornar Satanás? Se Lúcifer foi preterido desde o início, então porque é que ele desconhece completamente esse facto até Deus decretar o estatuto mais elevado de Cristo?

Não se pode dizer que o Deus de Milton nos esclarece acerca destas questões: Anjos filhos da Luz, Virtudes, Thronos

Dominações, Potências, Principados,

Ouvi todos, ouvi o meu Decreto,

Que será para sempre irrevogável.

Hoje gerei aquelle, que declaro

Único e só meu Filho: eu mesmo tenho

Sagrado neste monte sacro-santo

1 80

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Este que vedes oro á minha dextra,
E vosso Chefe, o tenho nomeado.
Eu jurei por mim mesmo que el/e fosse
Adorado nos Ceos; lhe curvem todos
Os joelhos, e todos reconheçam
Ser Elle seu Senhor. Sob este excelso
Vice-Gerente meu, todos unidos
Qual alma indivisivel, vós Esp'ritos
Eternamente ficareis feiices.
Quem desobedecer-lhe intente ousado,
A mim desobedece, quebrantando
Humo tal união, e para sempre
Da presença de Deus será expulso,
E a Visão beatifica perdendo,
Cahirá em as trevas ext'riores
N'hum Abysmo profundo, que disposto
Está para servir-lhe de tormento
Eterno, sem alivio e sem esp'rança 1 •

Isto é com certeza a doutrina cristã tradicional, mas será que é poeticamente aceitável? Não consigo ler esta declaração áspera e arbitraria sem me recordar da judiciosa observação feita pelo falecido Sir William Empson de que Deus é o principal responsável por tudo quanto se passou, tal como o é no Livro de Job, quando se vangloria perante Satanás da obediência e da integridade do seu servo Job. O lapso imaginativo que aqui ocorre consiste no facto de que só o poder ameaçador de Deus é que nos impede de entender as suas ameaças como uma fanfarronada. A desobediência, muito antes de alguém ter alguma vez desobedecido, parece ter sido uma obsessão do Deus hebraico.

A história inicial de Javé, que não é completamente recuperável, sugere que a ansiedade acerca da desobediência potencial tem muito a ver com a narrativa oculta acerca do modo como um solitário deus guerreiro, aparentemente um de entre muitos deuterodeuses, se impôs como figura suprema. Mas para o poeta Milton não existe uma tal história inicial, que seria semelhante aos Esta sedutora tradução do poema de Milton é da autoria de Francisco Bento Maria Targini (O Paraíso Perdido. Poema Épico de João Milton, Paris, 1823). Qualquer outra ocorrência do poema remete para esta versão. Decidi não actualizar a ortografia exactamente para manter a encantadora pá tina de que ela está hoje coberta.

Em 1938 foi publicada uma outra versão d'O Paraíso Perdido da autoria de António José de Lima Leitão, na qual, por entre alguns inegáveis méritos do tradutor, se encontram opções linguísticas como a que põe o «impávido Abdiel» a contemplar o «Ímpio reproche». Não estando provavelmente errada em termos de translação semântica, opções como esta fazem-se sentir, no entanto, muito mais perto da elegante versão de Targini.

A I D A D E A R I S T O C R A T I C A 181

contos românticos acerca de um eu mais jovem com o qual o deus da guerra Otelo havia conquistado a sua noiva Desdémona.

O Milton republicano provavelmente rejeitaria a sensação de que estamos a ouvir a retórica da tirania quando o Deus dele fala, pois o Deus protestante era o único monarca legítimo para o poeta do Paraíso Perdido. Mesmo assim, Milton fez Deus soar mais como Jaime I ou Carlos I do que como David ou Salomão, para já não referir o Javé da escritora J. Há qualquer coisa muito errada com o Deus de Milton, bem como com o seu bélico Messias que comanda o ataque celestial no Carro da Divindade Paterna. A retórica da autoridade de Otelo é mais convincente do que a do Deus de Milton: «Guardai as vossas reluzentes espadas, que a humidade pode enferrujá-las.» É contra isso que ligo está, e que torna o seu triunfo ainda mais grandioso e mais ruinoso quando comparado com o triunfo mais equívoco de Satanás.

Não estou com isto a sugerir que o trágico Satanás é um «lagozinho», mais aparentado com, digamos, o Giacomo de Cimbeline que com lago ou Macbeth. Aquilo que é poeticamente imperfeito em Satanás (e que tem uma importância menor, em comparação com a sua eminência estética) deriva, muito surpreendentemente, da recusa ou da incapacidade de Milton de dramatizar devidamente o argumento

cristão do seu poema. Ele podia ter beneficiado em muito, tal como os não-cristãos Goethe e Shelley beneficiaram, se tivesse dado alguma atenção ao drama da Idade de Ouro espanhola, e particularmente a Calderón, embora o catolicismo deste tivesse com certeza impedido Milton de fazer tal coisa. É difícil não me pôr a conjecturar sobre se Deus e Cristo, pelo menos no Paraíso Perdido, não terão inibido o génio de Milton, uma conjectura em que fui antecipado por William Blake em A União do Céu e do Inferno 1•

O que o seu grandioso poema testemunha é que Milton se manteve shakespeariano apesar dele próprio. O seu Satanás combina o niilismo ontológico de Iago com as fantasias antecipatórias de Macbeth, rematando a mistura com o desprezo de Hamlet pelo acto de falar. Tudo aquilo para que Satanás encontra palavras já está morto no seu coração, tal como está no de Hamlet. Satanás é estimulado por uma versão do orgulho estético de Iago na congeminação de uma tragédia, bem como por algo semelhante ao crescente sentimento de indignação de Macbeth por toda e qualquer usurpação resultar unicamente numa outra deixa esquecida para um pobre actor. Os elementos esplendidamente dramáticos que estão contidos na difícil situação de Satanás são todos eles invenções shakespearianas, tal como o é a tendência de Satanás de passar por uma mudança só depois de se ter ouvido primeiro a O título inglês desta obra de William Blake é *The Marriage of Heaven and Hell*. Sigo aqui o título da tradução portuguesa, *A União do Céu e do Inferno* da autoria de João Ferreira Duarte (Via Editora, Lisboa, 1979).

1 82

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

si mesmo e, a seguir, ter meditado sobre a sua própria linguagem. No entanto, Milton evita representar perante nós a mudança decisiva em virtude da qual Satanás sucede a Lúcifer. Se procurarmos no texto, verificamos que está simplesmente ausente aquele que é o mais decisivo de todos os momentos metamórficos. Aquilo que encontramos é só uma moralização curiosamente elíptica de Rafael, o arcanjo que tem muito pouco de cordial: Não por este sagrado ministério

Velava Satanaz (assim agora

Chamado, pois que o nome seu antigo

No Ceo não se profere) hum dos maiores

Espiritos da classe dos Archanjos,

Ou talvez o primeiro, assaz distinto
No poder, no favor e preheminencia;
Mas do ciume occupado, merencorio
Contra o Filho de Deus, des o momento
Em que fora do Padre Omnipoten te
De honra e gloria sublime revestido,
Acclamado Messias e sagrado
Como Potente Rei. A vil soberba
De Satanaz então exasperada,
Julgando se abattido, concebêra
Sem demora maldade tão profunda . . .

Este é um subterfúgio nada shakespeariano; aquilo que nos é contado queremos nós escutá-lo em forma dramática, tal como queremos ver Lúcifer antes de ele perder importância para sempre. Em fuga de Shakespeare, Milton recalca o momento dramático da transformação do seu herói-vilão. Afinal de contas, Rafael está errado; é Lúcifer quem se julga abatido, e é bastante irritante a orientação partidária que nos diz que Lúcifer é agora uma não-pessoa chamada Satanás. Shakespeare desvenda Iago e Macbeth diante dos nossos olhos, enquanto Milton parte simplesmente do princípio de que o leitor, sendo cristão, aceitará a história tal como ela é inteiramente contada segundo a perspectiva da parte vencedora. Muitos momentos como esse levariam ao fundo o Paraíso Perdido que, no entanto, logo recupera com o regresso do Satanás shakespeariano, e a este é dada a possibilidade de revelar a sua própria perspectiva: Tu affirmas que nós fomos creados

Por legação do Pai o Filho dada?
E portanto obra somos produzida
Já por mãos secundarias? Esta ideia
Nos hé estranha e nova! Tal doutrina

Quizeramos saber onde aprendeste;
E quem vio como a nossa fôra feita
Antiga Creação? Lembras-te agora
Do momento em que tu formado foste
Por hum tal Creador? Nós ignoramos
o tempo em que não fomos o que somos;
Nem conhecer podemos algum Ente,
Que a nossa precedido haja existencia.
De nós mesmo nascidos, e exaltados
Fomos pela vivaz nossa Virtude,
Quando o Fado immutavel prescrevido
A sua esphera plenamente teve,
Maduro nascimento ao Ceo prestando,
Do qual somos ethereos a/mos filhos;
O nosso poder vem da nossa essência.

Esta é uma perspectiva que sugere realidades práticas, poéticas e humanas, que as pretensas verdades do cristianismo não podem abafar muito facilmente. Admitindo que Satanás se deleita com a ironia dramática, há mais do que ironia naquelas perguntas retóricas. Elas adaptam o modelo das ferozes perguntas de Iago, e transformam o leitor do Paraíso Perdido num Otelo momentâneo, arrebatado por uma dicção cuja tendenciosidade, se bem que manifesta, é quase irresistível. Aquilo que Satanás aprendeu com Iago e Macbeth e, mais subtilmente, com Hamlet é uma energia negativa que é convincente porque transcende a mera teimosia, e deixa entrever um impulso contínuo para além do princípio do prazer. Shakespeare - que pode não ter criado tudo, mas que seguramente nos inventou (tal como somos) - criou o niilismo ocidental no movimento de Hamlet para Iago e Edmundo, e por aí fora até Macbeth.

Apesar da grandiosidade da sua eloquência, Satanás é, mesmo assim, uma repetição da descoberta shakespeariana do nada que constitui o

nosso centro. Hamlet diz-nos que é ao mesmo tempo tudo e nada nele mesmo, enquanto Iago vai mais fundo no abismo: «Eu não sou aquilo que sou», que inverte deliberadamente a afirmação de São Paulo: «Pela graça de Deus, eu sou aquilo que sou.» «Nós ignoramos o tempo em que não fomos o que somos agora» e, no entanto, não somos nada. Ontologicamente, Iago sabe que é um homem ocioso, porque o único que outorga o ser, o deus da guerra Otelo, preteriu-o. Satanás, preterido, insiste no facto de ser autocriado, e toma a iniciativa de desfazer a criação concebida para o substituir. Iago, muito mais enérgico, desfaz o seu deus, reduzindo ao caos a única realidade e o único valor que ele reconhece. O pobre Satanás, ao contrário, só consegue tentar ofender Deus, e não destruí-lo.

1 84

O C A Ñ A N O E O C I D E N T A L

É mais do que evidente que Iago se agiganta sobre Satanás em ousadia satânica, e Milton poderia muito bem ficar desesperado se se dispusesse a confrontar directamente a contaminação shakespeariana. Muito antes da concepção do Paraíso Perdido, Milton tinha intenção de escrever, não uma épica mas uma tragédia, cujos títulos alternativos eram o Paraíso Perdido ou Adam Unparadised [«Adão Expulso do Paraíso»] . O que agora aparece no poema como sendo o Livro IV, versos 32-41, teria constituído a abertura da tragédia. Satanás, no cimo do monte Nifates e junto à nascente do rio Tigre, tem uma vista do Jardim do Paraíso e fala directamente para o sol ardente. As ênfases da interpelação são as de um herói-vilão jacobiano¹, que fazem lembrar o pathos dos intrujões marlowianos: ó tu, a quem coroa humo alta gloria:

Que pareces hi onde só dominas

O Deus do Mundo Novo, e à tua vista

Os Astros todos sua face escondem;

Eu a ti me dirijo, não amigo;

Por que só o teu nome pronuncio,

ó Sol, para dizer-te, que aborreço

O fulgor teu, que á minha ideia traça

De que estado cahi; quam glorioso

Muito acima eu já fui da tua esfera,

Té que a soberba, atra ambição me ousaram

A guerrear dos Ceos contra o Rei alto,

Que igual não tem, e abaixo me expelliram.

Nos rascunhos existentes de um esboço de Adam Unparadised não existe qualquer personagem chamada Satanás; há só Lúcifer. Aquela passagem é a nossa única pista para a personagem de quem Satanás caiu. Na base daqueles dez versos, Lúcifer era tão marlowiano quanto Satanás se tornou shakespeariano; nesses versos podíamos estar a ouvir Tamburlaine, mas não Iago ou Macbeth. A retórica de Lúcifer é hiperbólica, tal como a de Tamburlaine; o sublime é o critério de medida, e tudo é julgado em termos de elevação ou abaixamento. O Sol substituiu a estrela da manhã, e Lúcifer desdenha, a princípio, nomear aquele que usurpou o seu lugar. Quando acrescenta o nome, é com um ódio declarado àquilo que provoca o tormento da nostalgia. Re-No domínio da história literária, das ideias, etc., há uma certa tendência para, no caso inglês, se demarcar épocas através dos reinados dos vários reis e rainhas. Porque é frequente confundir-se jacobiano com jacobino, vale a pena referir que jacobiano diz respeito ao período de tempo balizado pelo reinado de Jaime I de Inglaterra (1603-1625). Jacobiano corresponde ao inglês Jacobean, que por sua vez decorre da forma latina (Jacobus) do nome do rei Jaime (James).

■

A I D A D E A R I S T O C R Ã T I C A

1 85

gressemos à grande mudança que Milton recusou representar: precisamente quando, e como, é que Lúcifer se tornou Satanás? Cerca de trinta e cinco versos mais à frente, possivelmente acrescentados ao discurso original, parece estar a resposta mais provável:

A via há s ó d o Inferno! Eu sou o Inferno!

E do profundo, mais horrendo abysmo,

N'outro lançado, mas atroz, profundo,

Que a tragar-me se abraße devoran te,

Comparado ao que soffro de mim dentro,

Hum Ceo me parecêra!

O primeiro verso reformula claramente o Mefistófeles de Marlowe: «Isto é o Inferno, e fora dele não estou», mas os cinco restantes versos estão para além de Marlowe. Sem os tormentos instigados por Iago a Otelo, sem a viagem negativa de Macbeth ao interior das suas fantasias, a grande imagem de uma autêntica boca do inferno não estaria à disposição de Milton. Tivesse Milton composto *Adam Unparadised*, e Lúcifer teria sido um papel extraído de Marlowe, mas Satanás resultou do triunfo de Shakespeare no interior do espírito de Milton. Marlowe era um caricaturista, e Lúcifer, tal como Tamburlaine e Barrabás, teria sido um grande desenho animado. Shakespeare inventou o eu interior constantemente em mudança, interminavelmente em desenvolvimento, o eu mais profundo, o eu que tudo devora, o eu aperfeiçoado primeiro em Hamlet e ainda rapace em Satanás. Em *The Changing Nature of Man* [«A Natureza Mutável do Homem»], o psiquiatra holandês J. H. Van den Berg afirma que Martinho Lutero foi o descobridor do eu interior em desenvolvimento. Sem dúvida que há uma nova interioridade em Lutero, mas difere só em grau, não em espécie, da profecia de Jeremias de que de futuro Deus escreveria a Lei nas nossas partes interiores. Eu não me atreveria a caracterizar a sensibilidade de Shakespeare como sendo ou protestante ou católica não conformista. Como sempre acontece com Shakespeare, é ambas as coisas e nenhuma delas em particular, e por isso talvez a interioridade luterana tenha tido uma influência genérica no sentido shakespeariano da consciência humana. Mas julgo que os eus interiores shakespearianos são diferentes dos de Lutero em espécie, e não só em grau e, na realidade, diferentes em espécie de toda a história da consciência ocidental até Lutero. A total confiança em si mesmo de Hamlet passa por cima dos séculos e junta-se à de Nietzsche e à de Emerson, e depois continua para além dos seus limites mais extremos, e prossegue para além dos nossos.

Mantém-se ainda verdadeira a observação feita por Emerson acerca de Shakespeare: «A sua mente é o horizonte além do qual, no presente, nós não vemos.» Os reducionistas que insistem em nos lembrar que Shakespeare era acima de tudo um dramaturgo profissional são alvo de uma fina ironia emer-

soniana: «Estes truques da sua magia estragam-nos as ilusões do camarim.»

Só posso supor o que Emerson teria dito aos nossos actuais materialistas culturais e novos historicistas, mas a reprimenda adequada já se encontra em

«Shakespeare; ou o Poeta», incluído em Homens Representativos: «Shakespeare é o único biógrafo de Shakespeare; e mesmo ele nada pode contar, excepto ao Shakespeare dentro de nós.» O Shakespeare em Milton era a profundidade mais funda de Satanás, a sua ansiedade de ser devorado por qualquer coisa existente no seu próprio eu. Como é que Milton fez derivar essa visão do devorador?

A complexidade da derivação está no facto de que Satanás é tanto lago como o Otelo caído em desgraça, tanto Edmundo como o enlouquecido Lear, tanto o elogiado como o aviltado Hamlet, tanto o ponderado Macbeth à beira do regicídio como o Macbeth perdido na subsequente teia de crimes. Ao extirpar Lúcifer, dando-nos unicamente Satanás, o Milton da maturidade escolheu, talvez sem disso se aperceber, ser mais shakespeariano do que desejava ser. Fossem quais fossem as suas frustrações, Lúcifer não teria sofrido de ansiedades temporais e ciúme sexual, as intensidades negativas que se encontram no centro de Satanás. A obsessão de Satanás com o tempo deriva da obsessão de Macbeth; depois de Shakespeare, nenhum dos grandes sofrendores de ciúme sexual - em Milton, Hawthorne ou Proust - pode ser considerado completamente não shakespeariano. A representação da energia negativa quase não existe antes de Shakespeare. Depois dele, ela pulsa nos niilistas de Dostoievski tão vibrantemente quanto pulsa no Satanás do Paraíso Perdido, mas nunca mais numa escala parecida com a escala miltónica ou sublime.

Compare-se dois momentos em que lago e Satanás observam as suas nostalgias, constituindo ambos os momentos variações subtis do princípio

«Fui eu que fiz a iluminura que ornamenta esta peça nocturna, e foi a minha melhor! » . O primeiro momento é o de lago no III Acto, cena 3, versos 32 1-

-333, um devaneio magnífico que começa com a saída de Emília, que vai buscar o lenço de Desdémona, e que é sublimemente interrompido pela entrada do já arruinado Otelo:

Vou deixar este lenço nos aposentos de Cássio

Para que ele o encontre. Ninharias, leves como o ar,

São para os ciumentos confirmações tão fortes

Como as provas da sagrada escritura; alguma coisa

[daqui há-de resultar.

O Mouro já está a mudar graças ao meu veneno:

Pela sua própria natureza, as ideias perigosas são venenos De que a
princípio mal se nota o sabor amargo,

Mas cuja acção no sangue, por mais pequena que seja,

Queima como as minas de enxofre.

A I D A D E A R I S T O C R Â T I C A 1 87

Entra Otelo

... Bem dizia eu.

Olhai para ele, que aí vem! Nem papoila, nem mandrágora, Nem todas
as bebestas dormideiras deste mundo

Voltarão jamais a restituir-te pela medicina esse doce sono De que
ainda ontem desfrutavas 1•

Contraste-se isto com o momento paralelo do discípulo de Iago,
Satanás, no Livro IV, versos 366-385, onde este, como se fosse um
espionador de buracos de fechaduras, come com os olhos um Adão e
uma Eva que não suspeitam de nada:

Ah! Nobre bello Par! Quam pouco agora

Na mudança fatal, que se avizinha,

Do teu estado tão ditoso pensas!

Elia tantas delicias vai roubar-te,

Entregando-te ao môr dos infortunios,

Por vir depois, que o bem gozaste summo.

Par feliz; porém pouco defendido

Para por largo tempo possuíres
Humo sem ter igual felicidade:
Esta morada tua, ou Paraísa,
Guardada mal está, sendo tão be/Ja,
Para a entrada impedir d'hum inimigo
Tal qual eu sou, que soube franquea-la.
Eu não trago com tudo o moo projecto
De ser teu inimigo; pena tenho
De ver-te assim n'hum sitio tão exposto,
Inda que compaixão de mim não hajas.
Eu só procuro a ti assaz ligar-me
N'huma firme e reciproca amizade,
Tão estreita, tão in tima, que possa
Em fim viver contigo, e tu comigo.
A minha habitação talvez não seja
Tão grata a teus sen tidos, como o bello
Paraísa em que moras; mas aceita
Por ti será, que hé obra do teu mesmo
Excelso Creador: deo-ma de graça,
E eu ta-offreço também liberalmente.

Nestes cinco últimos versos da fala de Iago utilizo a tradução portuguesa de Otelo da autoria de Frederico Montenegro (Editorial Presença, Lisboa, 1966).

O Inferno para entrares suas portas

Abrirá as mais amplas, enviando

Os seus potentes Reis a receber-te.

Independentemente do facto de o «homem interior» ter nascido ou não em 1520 na concepção de Lutero da «liberdade cristã», o triunfo de Iago está em que este fez desmorrar o homem interior de Otelo mais ou menos no meio da peça, ao passo que Satanás saboreia o seu próprio triunfo iminente enquanto se regozija perversamente com os momentos finais de liberdade interior para Adão e Eva. Sem o esplendor interior, bem como exterior, das suas vítimas, Iago e Satanás não poderiam exultar numa escala tão grande e tão assustadora. Ambas as passagens mostram o sublime do poder niilista, associando o orgulho estético da peça nocturna, de que foi feita a iluminura, com uma nostalgia sadomasoquista pela grandeza integral que foi arruinada, ou que está prestes a sê-lo. Mas enquanto Iago, o precursor de Satanás, tem um prazer genuíno no seu conseguimento, Satanás limita-se a lamentos hipócritas. A superioridade pertence necessariamente a Iago, pois o seu trabalho de artesão está mais próximo do trabalho do puro esteta. Podemos ouvir John Keats e Walter Pater no segredo de Iago:

... Nem papoila, nem mandrágora,

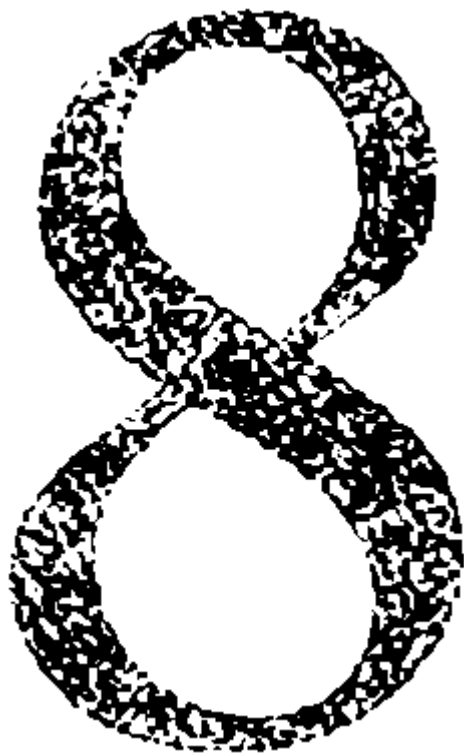
Nem todas as bebestiagens dormideiras deste mundo

Voltarão jamais a restituir-te pela medicina esse doce sono De que ainda ontem desfrutavas.

Ao passo que em Satanás se ouve uma paródia de todos os casamentos forçados da política: «uma firme e recíproca amizade».

O movimento de passagem do crítico dramático para o homem político entristece-nos, e leva-nos a reconhecer que queremos que Satanás compartilhe ainda mais do que já compartilha do génio e do niilismo de Iago. Mas que havia Milton de fazer? Há um niilismo espiritual autêntico no Perdoador de Chaucer, mas essa peculiaridade não foi completamente desenvolvida até ao momento em que Shakespeare judiciosamente viu como jogar, contra os heróis-vilões marlowianos, o trunfo de um modo mais interior de amoralismo feroz. As energias sociais e históricas estavam tão ao dispor dos contemporâneos de Shakespeare, como estavam ao dispor do dramaturgo que escreveu Otelo, O Rei Lear e Macbeth, mas, muito claramente, mais energias interiores estavam também ao dispor deste.

Shakespeare soube precisamente como usar e transformar Chaucer e Marlowe, mas nenhum autor, nem mesmo Milton ou Freud, tem sabido precisamente como usar Shakespeare em vez de ser por ele usado, ou como transformar algo tão amplo e universal em algo completamente desse mesmo autor.



Dr. Samuel Johnson,

o Crítico Canônico

PODE-SE FAZER REMONTAR a crítica literária ocidental a uma série de origens, inclusive à Poética de Aristóteles e ao ataque de Platão a Homero n'A República. Eu estou mais inclinado a concordar com Bruno Snell, que em A Descoberta do Espírito dá aquela honra ao violento insulto que Aristófanes dirige a Eurípides. Parece ser sombriamente apropriado que uma actividade intelectual tenha nascido de uma farsa deliberada e que esteja hoje a morrer na farsa não intencional representada pelo enxame contemporâneo de críticos «políticos» e «culturais» que estão a afundar as nossas instituições de ensino. Nenhuma elegia do Cânone Ocidental estaria completa sem uma apreciação do crítico devidamente canônico, o Dr. Samuel Johnson, inigualado por nenhum outro crítico de qualquer nação, antes ou depois dele.

Johnson tem menos em comum com Montaigne e Freud, os outros dois ensaístas estudados neste livro, que estes têm entre si. Um temperamento céptico ou epicurista desencadeava a cólera de Johnson; era autenticamente monárquico, cristão e clássico - ao contrário de T. S. Eliot, que aspirava àquela tripla identidade com uma má-fé considerável. Não há qualquer má-fé em ou acerca do Dr. Johnson, que era tão bom quanto grande, embora também imoderadamente (e reconfortantemente) estranho no mais alto grau. Com isto pretendo referir-me a mais do que à sua invulgar e excêntrica (se bem que magnífica) personalidade, tal como ela nos é descrita naquela que é a melhor de todas as biografias literárias: *Life of Johnson* [«A Vida de Johnson»] da au-

1 90

O C Â N O N E O C I D E N T A L

toria de James Boswell. Johnson era um poeta poderoso, e escreveu um esplêndido romance em prosa¹, *Rasselas*, mas toda a sua obra - particularmente a crítica literária - é no essencial literatura de sabedoria. Tal como o seu verdadeiro precursor, seja quem for que tenha escrito o *Eclesiastes* da Bíblia hebraica, Johnson é perturbador e nada convencional, um moralista totalmente idiossincrático. Johnson está para a Inglaterra como Emerson está para a América, Goethe para a Alemanha e Montaigne para a França: ele é o sábio nacional.

Mas Johnson, tanto quanto Emerson, é um singular escritor de sabedoria, apesar de ter sempre sublinhado que a sua moralidade seguia as ideologias cristã, clássica e conservadora. Uma vez mais como Emerson, ou Nietzsche, ou como a tradição dos moralistas franceses, Johnson é um grande aforista, amalgamando o ético e o prudencial, tal como foi observado por M. J. C. Hodgart. Talvez o termo mais indicado para Johnson seja o de crítico empírico ou baseado na experiência, tanto da literatura como da vida. Mais do que qualquer outro crítico, Johnson demonstra que o único método é o eu, e que a crítica literária é, por isso, um ramo da literatura de sabedoria. Não é uma ciência política ou social, ou um culto de género (masculino e feminino) e de claqué racial, o que constitui o seu destino actual nas universidades ocidentais.

Todos os críticos, grandes e pequenos, cometem por vezes erros, e nem mesmo o Dr. Johnson era infalível. «Tristram Shandy não sobreviveu» é a mais infeliz de todas as declarações johnsonianas, mas há também outras, como o elogio que fez de uma passagem de poesia em *A Noiva de Luto* [*Mourning Bride* de Congreve como sendo

superior ao que quer que fosse em Shakespeare. Mais do que Coleridge ou Hazlitt, A. C. Bradley ou Harold Goddard, Johnson afigura-se-me como o melhor intérprete de língua inglesa de Shakespeare, e por isso aquele lapso específico é muito incaracterístico. É suavizado pela manifesta falta de qualidade do texto de Congreve, que não tem nada em comum com as grandes comédias em prosa deste autor. Naquele poema, Congreve descreve um templo que é um túmulo, e parece ter provocado em Johnson um certo temor em relação à morte, o qual era pouco menor do que o seu temor na consideração de Deus. Há uma passagem famosa em *Life of Johnson* de Boswell que é central para se compreender Johnson: os seus pensamentos sobre esta mudança enorme estavam em geral cheios de sombrias apreensões. A sua mente assemelhava-se ao vasto anfiteatro, o Coliseu de Roma. No centro encontrava-se a sua faculdade crítica, a qual combatia, como se fosse um valoroso gladiador, aquelas apreensões que, como as feras na arena, estavam todas nas suas celas em redor, prontas a se lançarem sobre ele. Após um combate, ele empurrava-as para os covis e, não as matando, deixava que elas continuassem a atacá-lo. A minha pergunta sobre se *Romance* em prosa [prose-romance]. Acerca desta noção de «romance» veja-se a nota 1 da p. 34.

AIDA DE ARISTOCRÁTICA

191

não devia nos forta lecer as nossas mentes perante a aproximação da morte, ele respondeu com paixão: «Não, senhor, deixe isso. Não interessa como um homem morre, mas sim como vive. O acto de morrer não tem qualquer importância - dura tão pouco tempo.» E acrescentou com olhar sério: «Um homem sabe que tem de ser assim, e rende-se. Lastimar-se não lhe traz qualquer proveito.»

Em termos práticos, a posição de Johnson lembra a de Montaigne, mas o efeito é diferente no seu todo: não há nada em Montaigne parecido com a paixão ansiosa de Johnson ou com a sua terrível seriedade. Pensador para si mesmo (um dos elogios que dirigiu a Milton), Johnson evitou a especula

ção teológica, mas não as ansiedades presentes nas limitações humanas de apreensão das coisas últimas. «Esperança e medo» é um elo de ligação johnsoniano que ocorre com frequência; poucos escritores foram tão sensíveis a todos os tipos de finais: de empreendimentos, de obras literárias, das vidas humanas. Há uma

relação complexa entre as ansiedades derradeiras de Johnson e o seu olhar crítico sobre a literatura. Ao contrário de T. S. Eliot, ele não funda os juízos estéticos em bases religiosas. Tanto as ideias políticas como a espiritualidade de Milton desgostavam bastante Samuel Johnson, mas, apesar das diferenças ideológicas, o poder e a originalidade do Paraíso Perdido convenciam-no do valor desta obra.

Acerca de Milton, acerca de Shakespeare, acerca de Pope, Johnson é tudo aquilo que um crítico sábio deve ser: enfrenta directamente a grandeza com uma resposta total, na qual põe todo o seu eu. Não me lembro de outro crítico maior tão consciente quanto Johnson daquilo a que ele chamava «a perfídia do coração humano», particularmente do coração do crítico. A frase que citei encontra-se em *The Rambler* 93, onde Johnson pela primeira vez observou, bastante sombriamente, que «devemos, na verdade, alguma delicadeza aos escritores vivos», mas depois avisa-nos que esta delicadeza não é «universalmente necessária, pois aquele que escreve pode ser considerado uma espécie de provocador geral, que toda a gente tem o direito de atacar». Este sentido canónico da literatura como luta agonística [agon] é, tal como Johnson sabia, completamente clássica, e desencadeia uma afirmação magnífica que constitui o credo de Johnson enquanto crítico literário: Mas seja o que for que se decida acerca dos contem porâneos, eles não serão muito perturbados por aquele que conhece a perfídia do coração humano, e que sabe que muitas vezes escondemos o nosso próprio orgulho ou a nossa própria inveja sob a capa de argumentos a favor da elegância e da propriedade; não se deve seguramente alegar que estão isentos de crítica aqueles

«Luta agonística» [agon]. Veja-se a nota da p. 18.

192

O CÂNONE OCIDENTAL

que já não podem sofrer com a censura, e de quem nada resta senão os seus escritos e os seus nomes. Em relação a estes autores, o crítico tem, indubitavelmente, toda a liberdade de usar da mais rigorosa severidade, pois a única coisa que põe em risco é o prestígio dele próprio, descobrindo ao mesmo tempo, à maneira de Eneias quando puxou da espada nas regiões infernais, fantasmas que não podem ser golpeados. O crítico pode, na verdade, levar em consideração a fama já estabelecida; mas através dessa prova de respeito ele pode só ter em conta a sua própria defesa, pois todos os outros motivos desapareceram entretanto.

A luta agonística [agon J é aqui conduzida às suas origens, e uma ironia brilhante lembra ao crítico que este puxa da espada contra fantasmas no Hades, contra autores que não podem ser golpeados. E quanto aos maiores dos fantasmas: Shakespeare, Milton, Pope? «Está sempre em aberto o recurso da crítica literária à natureza»; nesta frase, Johnson tem em mente Shakespeare como sendo a «natureza», e Walter Jackson Bate encara-a como o mote ou ponto de partida de todos os escritos críticos de Johnson, destacando assim o facto de Johnson ser um crítico que se baseia na experiência. A sabedoria, não a forma, é o padrão derradeiro para se julgar a literatura imaginativa, e Shakespeare proporciona a Johnson o teste supremo do crítico: em que medida pode ser adequada a resposta que se dá ao escritor central do Cânone Ocidental?

PODE-SE DIZER que o trabalho de Johnson acerca de Shakespeare começa com uma frase famosa que aparece no início do «Prefácio» (1765) 1 :

«Nada pode agradar a muitos, e durante muito tempo, a não ser representa

ções justas de natureza geral.» Estabelecer a justeza da imitação shakespeariana da natureza é aquilo que Johnson procura denodadamente, e ninguém realizou essa empresa melhor do que ele: «Nos escritos de outros poetas, uma personagem é muitas vezes um indivíduo; nos de Shakespeare, é normalmente uma espécie.» É claro que Johnson não quer dizer com isto que Hamlet e Iago não sejam representações individuais. O que isto significa é que a individualidade de ambos é comprovada e realçada porque centram As maiúsculas com que Harold Bloom costuma iniciar certos parágrafos anunciadores de novas unidades temáticas parecem acentuar aqui um jogo de palavras e saberes para o qual a tradução não encontra uma correspondência directa. Importa por isso esclarecer, começando por citar a respectiva passagem: «JOHNSON ON Shakespeare may be said to commence with a famous sentence early in the "Preface" (1765). » Para além da tradução que proponho atrás, «Johnson on Shakespeare» pode também remeter para (ou pressupor o conhecimento de) uma obra com este título, que, organizada por Walter Raleigh, continha dois textos publicados por Samuel Johnson em diferentes alturas da sua vida e separadamente da edição que ele próprio chegou a fazer (oito volumes, 1765) das obras de Shakespeare: «Proposals for Printing the Dramatic Works of William Shakespeare » (1756) e

«Preface to Shakespeare » (1765).

um sistema de vida, uma extensão de um desígnio, levando a que dificilmente consigamos conceber um intelectual carismático, na vida ou na literatura, que não tenha um toque de Hamlet; ou um génio do mal, um esteta que se compraz mais a manipular as pessoas que as palavras, que não tenha lago por eminência parda contra a qual ele ou ela têm de ser julgados. Moliere, evidentemente, nada sabia de Shakespeare, e mesmo assim Alceste evoca Hamlet n' O Misanthropo. Ibsen conhecia Shakespeare com toda a certeza, e Hedda Gabler é uma digna descendente de lago. O domínio que Shakespeare tinha da natureza humana é tão firme que todas as personagens pós-shakespearianas são até certo ponto shakespearianas. Johnson observa com perspicácia que todos os outros dramaturgos tendem a fazer do amor um agente universal, mas não Shakespeare:

mas o amor é só uma de muitas paixões e, na medida em que não tem uma grande influência no conjunto da vida, exerce uma influência modesta nos dramas de um poeta, o qual retirou as suas ideias do mundo existente e mostrou unicamente aquilo que viu diante de si. Ele soube que qualquer outra paixão, normal ou excessiva, era causa de felicidade ou calamidade.

Quem é mais exacto quanto ao lugar do impulso em Shakespeare: Johnson ou Freud? Os comentários de Freud acerca de Hamlet, O Rei Lear e Macbeth dão à luta pela satisfação sexual, por mais reprimida que ela possa estar, pelo menos um lugar idêntico naquelas peças à luta pelo poder. Johnson e Shakespeare não estariam de acordo com Freud, e o impulso (ou paixão) em Shakespeare é de longe muito mais abrangente - um amálgama de muitas paixões excessivas - do que aquilo que Freud estaria disposto a admitir, especialmente nas três grandes tragédias. Podemos observar que o impulso do próprio Johnson, embora aliado a uma sexualidade ferozmente reprimida, era na sua globalidade shakespeariano, informado como estava pela vontade poética de imortalidade, memoravelmente, negativamente e ironicamente subentendida por Johnson numa carta a Boswell (8 de Dezembro de 1763) : Esconde-se, talvez, em cada coração um desejo de distinção que leva cada homem a inclinar-se primeiro para a esperança, e depois a acreditar que a natureza lhe deu algo característico dele mesmo. Esta vaidade faz com que uma mente acalente aversões e outra promova desejos, até que aquelas e estes se erguem através da realidade muito acima do seu estado original de poder e, enquanto afectação, se transformam com o tempo em hábito, e por fim tiranizam aquele que inicialmente os encorajou a se mostrarem.

Isto foi com certeza deliberadamente escrito como autocrítica, mas não é também uma descrição justa da personagem shakespeariana, digamos, de

1 94

OCÃNONEOCIDENTAL

Macbeth? O desejo de distinção é seguramente o motivo para a metáfora, o impulso que dá origem aos poetas. Não anima ele também heróis e heroínas, vilões e heróis-vilões em Shakespeare? No seu prefácio a Shakespeare, Johnson afirma: «Personagens com uma tal magnitude e generalidade não eram facilmente discriminadas e preservadas. Contudo, talvez nenhum outro poeta tenha alguma vez mantido as suas personagens tão distintas umas das outras» (itálico meu). A individuação da fala, a adequação da fala à personagem, é um dos milagres shakespearianos, habilmente apropriado por Johnson para a auto-análise do seu desejo de distinção. O que eu acho curioso é a crença de Johnson de que Shakespeare era um escritor essencialmente cómico, que impôs a tragédia a si mesmo, provavelmente em busca de ainda mais distinção: Na tragédia, mal surge uma oportuna idade, ele procura sempre ser cómico, mas na comédia parece repousar, ou regalar-se, como se ela fosse um modo de pensamento mais em harmonia com a sua natureza. Nas cenas trágicas há sempre qualquer coisa que falta, mas a comédia ultrapassa frequentemente as expectativas ou o que nela se desejaria encontrar. A comédia de Shakespeare agrada devido aos pensamentos e à linguagem, e a tragédia, na sua maior parte, devido às peripécias e à acção. A tragédia shakespeariana dá-nos a ideia de ser perícia, e a comédia instintiva.

A evolução de Shakespeare, essencialmente a partir da comédia e das peças históricas, passando pela tragédia e indo até aos romances (usando os termos dos nossos dias) ¹, tanto refuta como confirma aquelas afirmações de Johnson. É O Rei Lear perícia, e Como Vos Aproveu instinto? Naquela passagem, Johnson diz-nos, em parte, tanto acerca de Johnson quanto acerca de Shakespeare, mas, como Johnson havia insistido na ideia de que Shakespeare era «O espelho da natureza», isto não é inapropriado. É mais interessante o facto de Johnson preferir claramente Falstaff a Lear, que é algo que deve estar relacionado com a ansiedade de Johnson de que Shakespeare «parece escrever sem qualquer finalidade moral» - o que dificilmente é uma ansiedade que não partilhemos hoje em dia. Porém, tal como W.J. Bate mostra, as ansiedades johnsonianas têm um poder crítico real. Johnson lamenta que Shakespeare não se tenha entregue à «justiça

poética», porque o próprio Johnson é profundamente bondoso e tem um receio autêntico da tragédia e da loucura.

Shakespeare, tal como Jonathan Swift, enervava Johnson, que pode muito bem ter lido a loucura do Rei Lear como uma profecia daquilo em que se poderia transformar a sua própria perturbação psíquica. Sendo naturalmente um grande satirista, Johnson evitou em grande medida escrever sátira, o que pode tê-lo mutilado na sua faceta de poeta, da qual possuímos pouca coisa.

Acerca desta noção de «romance», veja-se a nota da p. 142.

A I D A D E A R I S T O C R Â T I C A 1 9 5

A fúria de Lear cativou Johnson apesar dele próprio, e a sua observação geral acerca da peça é perturbantemente intensa:

A tragédia de Lear é merecidamente célebre entre os dramas de Shakespeare.

Não há talvez mais nenhuma outra peça que tenha a atenção fixa de uma maneira tão forte, que tanto agite as nossas paixões e desperte a nossa curiosidade. As hábeis involuções de interesses distintos, o notável contraste entre personagens opostas, as súbitas mudanças da fortuna, a rápida sucessão dos eventos, tudo isto mantém a mente numa permanente desordem de indigna

ção, piedade e esperança. Não existe uma única cena que não contribua para a acentuação da angústia ou para a condução da acção, e raro é haver um verso que não participe no desenvolvimento da cena. A corrente da imaginação do poeta é tão poderosa que a nossa mente, tendo-se aventurado a entrar nela, é por ela irresistivelmente arrastada.

Escutamos uma mente poderosa a resistir à mais poderosa das mentes, mas em vão, pois Johnson é arrastado pela corrente da imaginação de Shakespeare. Johnson é um crítico verdadeiramente forte e autêntico sobretudo quando está mais dividido em relação a si mesmo, e naquela passagem encontramos de novo a metáfora perturbada do «distinto» nas «hábeis involuções de interesses distintos». Ser distinto é, para Johnson, tanto conseguimento como vaidade; no cosmo dramático de Shakespeare é unicamente conseguimento, para além da justiça poética, para além do bem e do mal, para além da loucura e da vaidade. Ninguém antes de Johnson foi como ele capaz de expressar a incomparável e arrebatadora força de representação de Shakespeare e, com o seu maravilhoso sentido de dicção, Johnson identificou a

essência de Shakespeare com a arte da divisão, a arte de tornar distinto, a arte de criar diferenças. A tragédia dificilmente é estranha a uma tal arte, como Johnson decerto sabia. A mais ampla das almas, a de Shakespeare, encontrou na alma de Johnson o mais amplo dos espelhos críticos, um espelho com voz. Eu situaria o núcleo do pensamento de Johnson acerca de Shakespeare numa breve passagem específica do «Prefácio», onde as «distinções» repetem novamente uma outra forma da metáfora crucial de ligação do crítico ao seu poeta: Em bora tivesse encontrado i n ú meras dificuldades, e tão pouca aj uda para as vencer, ele [Sha kespeare] conseguiu i u alcança r u m conheci mento exacto de muitas maneiras de viver e de m uitos elencos de disposições nativas; conseguiu diversificá-las n u ma g rande m u ltiplicidade; conseguiu assi nalá-las através de belas distinções; conseg uiu mostrá-las completamente através de adeq uadas combinações. Neste aspecto do seu desempen ho, ele não tinha ninguém a quem pudesse imita r, mas ele próprio foi i mitado por todos os escritores que se lhe seg u i ram; e é d uvidoso que dos seus sucessores possa m ser

1 96

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

extra ídas mais máxi mas de con heci mento teórico, ou mais reg ras de prudência prática, do que aquelas que só ele deu ao seu país.

Há tantas coisas aqui concentradas que é preciso recuar, colocarmos a alguma distância para ver aquilo que Johnson viu, e ouvir as reverberações do elogio que faz de Shakespeare. «Conhecimento teórico» é aquilo a que poderíamos chamar «consciência cognitiva»; «prudência prática» é a sabedoria. Se Shakespeare alcançou o «conhecimento exacto», e o mostrou em toda a plenitude, então está para além daquilo que os filósofos conseguiriam realizar. Não tendo herdado quaisquer contingências, Shakespeare, enquanto iniciador, estabelece uma contingência que todos os escritores depois dele são obrigados a ter em conta. Johnson apercebe-se, e diz-nos isso mesmo, de que Shakespeare estabeleceu o padrão para medir a representação daí em diante. Conhecer muitas maneiras de viver e muitos elencos de disposições nativas não é conhecer à parte de representar. Shakespeare diversifica com multiplicidade, assinala através de belas distinções e mostra numa perspectiva completa. Diversificar, assinalar e mostrar é o conhecer, e o que é conhecido é aquilo que aprendemos a designar por «a nossa psicologia», da qual Shakespeare, como Johnson dá a entender, é o inventor. Se é isto o erguer um espelho diante da natureza, então é, na verdade, um espelho muito activo.

UMA DAS PEQUENAS obras-primas de Johnson é o ensaio intitulado

«Na Morte de Um Amigo», publicado em *The Idler* 41. Está datado de 27 de Janeiro de 1759, algumas semanas apenas depois da morte da mãe. Johnson, um cristão, fala da esperança de reunião, mas o tom e o pathos sombrio da sua escrita mostram uma aceitação tão completa do princípio de realidade, do familiarizar-se com a necessidade de morrer, quanto aquela que mais naturalmente se espera encontrar no céptico Montaigne e em Freud, para quem a religião era uma ilusão. Acerca da psicologia de se ser um sobrevivente, Johnson dificilmente pode ser ultrapassado: Estas são as calamidades através das quais a Providência gradualmente nos afasta do amor pela vida. Outros males podem a fortitude repelir ou a esperança suavizar, mas a privação irreparável nada deixa para se fazer uso da determinação ou para adular as expectativas. Os mortos não podem voltar, e tudo o que nos fica outra coisa não é senão tristeza e dor.

Quando comparadas com esta prosa extraordinária, as afirmações de fé por parte de Johnson afiguram-se não tanto débeis mas divididas, mesmo forçadas. Empirista e naturalista, feroz no seu senso comum, Johnson nunca chegou facilmente à crença. Há em Johnson uma paixão pela própria consciência que nada poderia aliviar; ele queria mais vida, sempre até ao

A I D A D E A R I S T O C R Â T I C A 197

fim. Mesmo que Boswell nunca tivesse escrito *Life of Johnson*, a personalidade de Johnson seria recordada por nós, pois ela constitui o canto subterrâneo de tudo quanto ele disse e escreveu. A personalidade do crítico é muito desvalorizada nos nossos dias por formalismos vários ou pelos actuais materialistas culturais. No entanto, de cada vez que penso nos críticos modernos que mais admiro - Wilson Knight, Empson, Northrop Frye, Kenneth Burke -, aquilo de que me lembro em primeiro lugar não é de teorias nem de métodos, para já não falar de leituras. A primeira coisa que regressa são expressões de personalidades veementes e coloridas: Wilson Knight despudoradamente citando a partir de sessões de espiritismo; Empson proclamando o alto barbarismo quase asteca ou do Benim do Paraíso Perdido; Frye alegremente caracterizando a explicação neocristã de T. S. Eliot do declínio da civilização como o Mito da Grande e Ocidental Escorregadela na Manteiga; Burke combinando eu [I], sempre [aye] e olho [eye] na visão de Emerson do globo ocular [eyeball] transparente. O Dr. Johnson é mais forte do que todos os outros críticos, não só em poder cognitivo, saber e sabedoria, mas também no esplendor da sua personalidade literária.

Contrabalançando o sombrio contemplador da morte, existe o Johnson humorista-crítico que ensina o crítico literário a não ser solene, presumido ou superior. Em *The Lives of Poets* [«As Vidas dos Poetas»], o seu maior conseguido crítico, Johnson deu por si a fazer a apresentação de cinquenta poetas, escolhidos na sua maior parte pelos livreiros (editores) . A lista de poetas inclui sumidades não canónicas como Promfret, Sprat, Yalden, Dorset, Roscommon, Stepney e Felton, todos eles dignos precursores de muitos dos nossos prematuramente canonizados poetastros e rapsodos rudimentares.

Yalden, aqui e ali, pode valer pelos outros. Johnson observou que Yalden tentou fazer odes pindáricas à maneira de Abraham Cowley (também este hoje já esquecido, excepto por alguns especialistas) : «Tendo tomado Cowley por modelo, tentou de alguma maneira rivalizar com ele, e escreveu um *Hymn to Darkness* [«Hino à Escuridão»] J que é uma réplica evidente do poema de Cowley intitulado *Himn to Light* [«Hino à Luz»].

O infeliz Yalden não seria lembrado de todo, nem mesmo por aquilo, se *Life of Yalden* [«A Vida de Yalden»] não terminasse com uma soberba sentença johnsoniana: «Acerca dos seus outros poemas basta dizer que merecem leitura cuidada, embora nem sempre sejam devidamente trabalhados, embora as rimas sejam por vezes mal escolhidas, e embora os defeitos pare

çam ser mais omissões por preguiça que desleixos do entusiasmo.»

Isto não parece ter deixado muita coisa do desafortunado Yalden, mas ela não é a melhor observação que o bardo menor provocou no crítico maior.

Yalden também fez o seu próprio *Himn to Life* [«Hino à Vida»] . Neste poema, em resposta ao súbito advento da Luz recém-criada, Yalden põe Deus um pouco desorientado: «Por um instante ficou admirado o Todo-Poderoso.»

1 98

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Johnson comenta este verso do seguinte modo: «Ele deveria lembrar-se de que o Conhecimento Infinito não pode ficar admirado. Toda a admiração é o efeito que aquilo que é novo tem sobre a Ignorância.»

A grande obra *Lives of the Poets* é mais poderosa sobretudo quando trata de Alexander Pope, o próprio precursor de Johnson; de Richard

Savage, com quem Johnson partilhou os seus primeiros anos em Londres na boémia de Grub Street; de Milton, de quem Johnson não gostava e a quem ao mesmo tempo admirava incondicionalmente; e de Dryden, que em alguns aspectos foi o seu antecessor. Mas há também momentos importantes e famosos nos ensaios dedicados a Cowley, Waller, Addison, Prior, Swift, Young, Gray, e até mesmo na mão-cheia de páginas consagradas ao amigo de Johnson, o poeta louco William Collins. Enquanto corpo de crítica poética e biografia literária, aquela obra não tem rival na língua inglesa. Raramente nela se pode manter a distinção entre interpretação e biografia, tal como acontece no resto da crítica de Johnson - muitos dos ensaios jornalísticos de *The Rambler* e de *The Idle*

alguns aspectos de *Rasselas*, o «Prefácio» e as notas a Shakespeare, e na verdade muito do que é citado na *Life of Johnson* de Boswell.

Johnson podia não concordar (como eu concordo) com a afirmação de Emerson de que «não há propriamente história, mas só biografia», mas em termos práticos Johnson escreveu crítica biográfica. Numa altura em que não se dispunha de quase nenhuma biografia, como acontecia com Shakespeare, Johnson mostra como uma história essencialmente biográfica pode ser um forma subtil. Para Johnson, a principal ênfase deve ser sempre colocada na individualidade, e por isso as questões cruciais eram para ele a originalidade, a invenção e a imitação, tanto da natureza como de outros poetas. Críticos como eu próprio, que se preocupam com a influência, aprendem necessariamente com Johnson, que implicitamente compreendeu a razão por que confinou os seus importantes poemas a *London* [«Londres»] e *The Vanity of Human Wishes* [«A Vaidade dos Desejos Humanos»], ambas obras maravilhosas, mas pouco adequadas ao potencial dele. O seu sentido da perfeição de Pape impediu-o de outros conseguimentos; elogia Pape, mas evita ler criadoramente de modo desviante¹ este elegante pai poético, cujo temperamento dificilmente era johnsonian.

T. S. Eliot, um crítico menor quando comparado com Johnson, tornou-se um poeta forte ao rever Tennyson e Whitman em *A Terra sem Vida*².

Johnson absteve-se deliberadamente de dar à tradição neoclássica de Ben Jonson, Dryden e Pape continuadores mais fortes do que Oliver Goldsmith

«Evita ler criadoramente de modo desviante» [avoids creatively misreading]. Acerca da noção de misreading [leitura desviante ou ler

de modo desviante], veja-se a nota da p. 20.

A Terra sem Vida [The Waste Land] . Na tradução do título desta obra de T. S. Eliot sigo a versão de Maria Amélia Neto (Lisboa, Edições Ática, s/ d).

A I D A D E A R I S T O C R A T I C A

1 99

e George Crabbe, que eram ambos apoiados por Johnson. É para mim um mistério o motivo que terá levado o belicoso Johnson a recusar a luta com Pape, uma luta para a qual ele estava supremamente preparado. A relação de Johnson com Pape é mais como a de Anthony Burgess com Joyce do que a de Beckett com aquele que foi em certa altura o seu mestre. Tenho uma paixão por Nothing Like the Sun [«Nada como o Sol»] de Burgess, mas esta obra repete afectuosamente Ulisses sem rever o romance de Joyce.

Mesmo o primeiro Beckett, no seu hilariante romance Murphy, revela uma leitura desviante de Ulisses que é altamente criativa, afastando-se daquela obra para servir os seus próprios fins, e iniciando a longa evolução que o irá levar, através de Watt e da grande trilogia (Molloy, Malone Está a Morrer e O Inominável), até ao nada joyciano Como É [«How It Is »] , bem como às suas três peças maiores¹. Enquanto poeta, Johnson recusou a grandeza, se bem que a tenha certamente tocado em The Vanity of Human Wishes.

Enquanto crítico, Johnson era mais desinibido, e ultrapassa toda a gente que havia surgido antes dele. Boswell não esclarece este enigma. A questão não está na força de The Vanity, mas na sua singularidade: Johnson sabia o mérito que a obra tinha. Por que razão não terá ele avançado ?

Não consigo encontrar nenhum outro poeta de língua inglesa com os poderes de Johnson que tenha, tão conscientemente, declinado ser um poeta maior. Emerson tinha a mesma relação com a poesia de Wordsworth que Johnson tinha com a de Pape e, tal como Johnson, Emerson escolheu uma outra harmonia, a da prosa. Mas mesmo os melhores poemas de Emerson -

«Baco», «Dias», a ode «Channing» e alguns outros mais, como «Uriel»

- não têm o peso e o esplendor de The Vanity of Human Wishes de

Johnson.

Após *The Vanity*, o génio de Johnson foi para a crítica e para a conversação, mas não para a poesia. Shakespeare era o poeta que Johnson amava apesar dele próprio, e em contradição parcial com a sua ânsia profunda de «justiça poética» e de melhoramento moral da humanidade. Mas Pape, mais ainda do que Dryden, Johnson amava perdidamente. Ele entregou o seu coração a Pape, chegando mesmo a afirmar que a tradução que Pape fizera da *Ilíada* era «uma realização que nenhuma época ou nação pode pretender igualar», uma realização da qual «Se pode dizer que afinou a língua inglesa», incluindo a do próprio Johnson.

A este escandaloso elogio desmedido de uma versão hoje já morta para quase todos nós deve ser contraposta a brilhante preferência de Johnson por *The Dunciad* [«A Dunciada»], um dos maiores conseguimentos de Pape. Johnson colocava esta obra acima do imensamente sobrevalorizado *Ensaio sobre Murphy* (tradução de José Manuel Simões, Círculo de Leitores, Lisboa, 1974). Molloy (tradução de Rui Guedes da Silva, Editorial Presença, Lisboa, s/d). *Malone Está a Morrer* [Malone Dies], sigo a versão de Miguel Serras Pereira (Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1993).

200

O C Ã N O N E O C I O E N T A L

o Homem, que é esmagado por Johnson: «Nunca a penúria de conhecimento e a vulgaridade do sentimento foram tão bem disfarçadas. O leitor sente a mente cheia, se bem que nada aprenda; e quando a encontra com os seus novos atavios, já nem a voz da sua mãe ou da sua ama é capaz de identificar.»

Johnson não tinha dúvidas quanto à sua superioridade sobre Pope em sabedoria, saber e intelecto. Então, o que é que o ensombrou de tal maneira que o tolheu de canalizar as suas energias mais profundas para uma carreira contínua como poeta? Parte da resposta encontra-se provavelmente no seu relato da força poética de Pope:

Pope ti n ha, em proporções m u i t o b e m a j u s t a d a s u m a s à s o u t r a s, t o d a s a s q u a l i d a d e s d a q u i l o q u e c o n s t i t u i o g é n i o. T i n h a I n v e n ç ã o, p o r m e i o d a q u a l s e f o r m a m o s n o v o s e n c a d e a m e n t o s d o s a c o n t e c i m e n t o s e s e m o s t r a m n o v a s c e n a s d e i m a g e n s, c o m o a c o n t e c e e m *The Rape of the Lock* [«O Roubo do Caracol»]; e a i n d a

por meio da qual os ornatos e as ilustrações extrínsecos e adventícios se unem a um tema conhecido, como acontece em Ensaio sobre a Crítica. Ele tinha Imaginação, a qual deixa marcas fortes na mente do escritor e o capacita para transmitir ao leitor as várias formas da natureza, os incidentes da vida e as energias da paixão, como acontece em *Heloísa*, *A Floresta de Windsor* e *Epístolas Éticas*. Ele tinha Discernimento, o qual selecciona a partir da vida ou da natureza o que é necessário ao objectivo em questão e, ao separar a essência das coisas daquilo que é acessório, torna a representação muitas vezes mais poderosa do que a realidade: e ele tinha as cores da linguagem sem preguiça de si, prontas a decorar o seu tema com todos os encaixes da expressão elegante, como acontece quando adapta a sua dicção à multilíngue maravilhosa dos sentimentos e das descrições de Homero.

Ponho em causa unicamente a última virtude, Discernimento, e as suas manifestações na *Ilíada* de Pope, mas concordo sinceramente com o elogio da Invenção em *The Rape of the Lock* e com o elogio da Imaginação nas *Epístolas*.

Onde Johnson, na sua paixão por Pope, corre o risco de cair na hipérbole é na suma que faz da causa do seu poeta:

Novos sentimentos e novas imagens podem ser por outros produzidos; mas tentar uma perfeição da versificação é perigoso. Arte e esforço fizeram até agora o seu melhor, e aquilo que vier a ser acrescentado será o resultado de trabalho enfadonho e de curiosidade desnecessária.

Depois disto, é certamente supérfluo responder à pergunta que foi uma vez formulada sobre se Pope era poeta, a não ser perguntando em troca que, se Pope não é poeta, então onde é que se pode encontrar a poesia? Circunscrever a poesia através de uma definição mostra unicamente a estreiteza de

¶

AIDAEARÍSTICA

201

vistas de quem define, se bem que não seja fácil dar uma definição que exclua Pope. Olhemos à nossa volta no tempo presente, e para o passado atrás de nós; indagaremos a quem é que a voz da humanidade ordenou que usasse a grinalda da poesia; examinem-se as produções deles, escutem-se as pretensões deles, e as pretensões de Pope n

u nca mais serão postas em causa. Tivesse ele dado ao mu ndo só a sua versão da Ilíada e isso bastaria para que o nome de poeta lhe fosse atribuído: se o escritor da Ilíada tivesse que classificar os seus sucessores, desti na ria um lugar elevado ao seu trad utor, sem ter necessidade de qua lquer outra evidência do Gén io.

Deparamos aqui com um certo desconcerto. Uma faceta de Johnson adopta a perspectiva dogmática de que o dístico neoclássico é a perfeição final, normativa, da forma poética. Não espero chegar alguma vez a compreender a razão que terá levado um crítico tão céptico e fundado na experiência, um erudito tão conhecedor, a transformar num tal fetiche a conhecida perfei

ção técnica de Pope. Johnson sabia literalmente de cor milhares de versos de Pope e Dryden, e relativamente poucos de Milton, mas ele sabia (tal como eles também sabiam) que esses versos não eram o melhor de Milton, para já não falar dos de Shakespeare. Certamente Johnson nunca se identificou com o Aquiles de Pape-Homero da mesma maneira que se identificou, lindamente, com Sir John Falstaff. Nem mesmo é claro que *The Vanity of the Human Wishes* não seja um avanço técnico em relação a Pape. Johnson era enfaticamente aquilo que tinha elogiado em Milton, um pensador para si mesmo, e o prestígio de Pape dificilmente encaixa no generoso e desmedido elogio de Johnson. Pape é um grande poeta, mas dele não se pode dizer, como se pode dizer de Shakespeare ou Dante, que se está a ler a própria poesia; e é esquisito afirmar que Homero teria sancionado a versão da Ilíada da responsabilidade de Pape. Isto quase convida a furiosa replicação de William Blake, na qual este atacava ao mesmo tempo o seu patrono popiano, o mau poeta William Hayley, e o próprio Pape:

Thus Hay/ey an his Toilette seeing the Sape

Cries Hamer is very much impraved by Pape.

Foi a capacidade artística de Pape que mais atraiu Johnson, ou aquilo que Johnson excentricamente apelidava de prudência poética, definida por Robert Griffin como «a característica combinação que Pape faz das faculdades naturais com uma disposição para o trabalho». Um dos mitos de Johnson acerca de si próprio era o de ser indolente, em contraste com a diligência de Pape, mas o que ele queria dizer com isso era que havia uma diferença entre a insatisfação e a impaciência mentais dele próprio e a intencionalidade de Pape.

Johnson temia notoriamente a sua própria mente, quase como se ele

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

ser vítima da sua imaginação, como acontecera com Macbeth na mais impressionante visão de Shakespeare da perigosa preponderância da imaginação.

Johnson era um filho demasiado bom para com o seu pai poético, e a musa exige ambivalência no romance de família dos poetas. A mágoa que se encontra subjacente a *The Lives of the Poets*¹ implícita em toda a parte mas raramente expressa, é aquilo a que Laura Quinney chama a procura de «edipização do espaço literário». Confrontado por Alexander Pope como o seu Laio, Johnson fugiu da encruzilhada em vez de arriscar a impiedade. Talvez Johnson fosse um homem demasiado bom para se tornar um grande poeta, mas não vale a pena lamentar os seus escrúpulos, pois hoje em dia conhecemo-lo como um grande homem e como o maior dos críticos literários.

A CRÍTICA CANÓNICA, que é o que Johnson conscientemente escreve, tem em Johnson motivações religiosas, políticas, sociais e económicas, mas fascina-me observar o crítico a pôr de parte as suas próprias ideologias em *Life of Milton* [«A Vida de Milton»] . Os nossos apóstolos actuais da «crítica literária e mudança social» deviam tentar ler, em sequência, Johnson e Hazlitt acerca de Milton. Samuel Johnson era conservador [tory] e William Hazlitt era um dissidente fortemente empenhado nas reformas político

-eleitorais [radical dissenter] . Os dois tinham, portanto, posições completamente opostas em todas as matérias respeitantes a religião, política, sociedade e economia. No entanto, ambos elogiam Milton pelas mesmas qualidades, Hazlitt tão memoravelmente quanto Johnson, em particular neste passo: Mais do que qualq uer outro autor, Milton recorreu abundantemente à ajuda de escritores anteriores, tendo exaurido todas as fontes de im itação, sagradas ou profanas. No entanto, é completamente distinto de qualq uer outro autor.

É um escritor de Cantos, mas em originalidade não é certamente inferior a Homero. O poder da sua mente está gravado em cada verso ... Ao ler as suas obras, sentimo-nos sob a influência de um intelecto poderoso, que quanto mais se aproxima de outros intelectos mais se torna distinto deles. O saber de Milton produz o mesmo efeito que a

i ntuição.

Shakespeare é a única exceção à verdade destas afirmações, tal como eu tentei mostrar através dos vestígios da influência shakespeariana que se encontram no Satanás de Milton. Hazlitt - que em minha opinião é o segundo melhor, logo a seguir a Johnson, de entre os críticos ingleses - antipatizava bastante com Johnson. Mas Johnson antecipa Hazlitt quando se debruça sobre Milton: O maior elogio do génio é a invenção original... de entre todos os que recorrera m à ajuda de Homero, Milton é talvez o que menos ficou em dívida. Ele era naturalmente um pensador para si mesmo, alguém que confiava nas suas pró-

A I D A D E A R I S T O C R A T I C A 203

prias capacidades e que desprezava tanto os auxílios como as dificuldades: ele não recusou a entrada ao pensamento ou às imagens dos seus predecessores, mas talvez não os procurou.

Ambos os críticos encontram acertadamente em Milton um poder que converte o saber em intuição: o poder da invenção, que Johnson considerava ser a essência da poesia. A melancolia de Johnson, que tanto desagradava a Hazlitt, ensinou-o a valorizar sobremaneira a invenção, na medida em que a cura para a melancolia implica descobrir e redescobrir permanentemente as possibilidades da vida. Mais do que qualquer outro autor que eu já li, Johnson compreendeu a dificuldade com que suportamos qualquer antecipação da morte, especialmente da nossa própria morte. Não é exagero afirmar que a sua crítica literária se funda nesta compreensão. Para Johnson, é impossível alterar a lei básica da existência humana: a natureza humana recusa encarar a morte de frente. Quando Johnson tece os seus elogios a Shakespeare através da observação de que as personagens do dramaturgo agem e falam sob a influência de paixões gerais que tocam toda a humanidade, o crítico está sobretudo a pensar na paixão de se escapar à consciência da morte. Há uma conversa esplendidamente lúgubre que é relatada por Boswell, datada de 15

de Abril de 1778, tinha então Johnson sessenta e nove anos: só assim. Então devemo-nos contentar com o reconhecimento de que a morte é uma coisa terrível.

JOHNSON: Sim. Não vislumbrei um estado que pudesse encará-la como não sendo terrível.

MRS. KNOWLES (parecendo desfrutar de um agradável serenidade

propiciada pelo convencimento da bondosa luz divina): Mas é São Paulo quem diz :«Lutei o melhor que pude por esta causa, percorri o meu caminho e guardei a fé. Só me resta agora receber a merecida recompensa!1»

JOHNSON: Sim, minha senhora, mas aí está um homem inspirado, um homem que foi convertido por intervenção sobrenatural.

soswm: Em termos de perspectiva de futuro, a morte é medonha; mas na realidade verificamos que as pessoas morrem de um modo fácil. Poucos pensam que é certo que um dia hão-de morrer; e aqueles que o pensam estão dispostos a comportar-se com coragem, como o faz um homem que sabe que vai ser enforcado - e esse homem não é o menos relutante quanto ao enforcamento.

No original: «Does not St. Paul say, "I have fought the good fight of faith, I have finished my course; henceforth is laid up for me a crown of life". » A versão pressuposta nesta observação de Mrs. Knowles é a da King James Bible. Creio que este passo é o que se encontra na Segunda Carta de São Paulo a Timóteo.

Sigo a tradução interconfessional do texto grego para português moderno (O Novo Testamento, Sociedade Bíblica, Lisboa, 1982).

204

O CÃNÃO OCIDENTAL

Miss SEWARD: Há um tipo de medo da morte que é certamente absurdo, e que é o pavor da aniquilação, a qual é unicamente um sono agradável sem qualquer sonho.

JOHNSON: Não é nem agradável nem sono; é nada. Uma vez que a mera existência é muito melhor do que nada, prefere-se mesmo viver dolorosamente a não existir.

Johnson termina a conversa observando que «a senhora confunde aniquilação, que é nada, com a apreensão da aniquilação, que é uma coisa medonha. O pavor da aniquilação consiste na sua apreensão». O realismo do crítico associa aquele pavor, quer com o medo da loucura quer com a esperança de salvação, mas em si mesmo o pavor transcende tanto o medo como a esperança. Para continuar a viver temos de fugir da consciência que induz o pavor.

O discurso de Johnson acerca de Shakespeare nunca é tão subtil como no seu comentário do espantoso «Existe em absoluto para a morte»,

que surge na fala do Duque no III Acto, cena 3, de Medida por Medida: «Tu não tens juventude nem velhice; *Mas como que um sono após o jantar*, Sonhando com as duas coisas.» Johnson observa:

Isto é requintadamente imaginado. Quando somos novos gastamos o tempo a congeminar planos para o tempo que virá, e perdemos as coisas aprazíveis que estão diante de nós; quando somos velhos entretemos o langor da idade com a recordação dos prazeres ou das realizações da juventude; e assim a nossa vida, que não tem nenhuma parte preenchida com as coisas do presente, assemelha-se aos nossos sonhos depois do jantar, quando os acontecimentos da manhã se misturam com os planos da tarde.

Jantar era, tanto para Shakespeare como para Johnson, aquela refeição a meio do dia a que chamamos almoço. O que Johnson vê é que aquilo que é requintadamente imaginado por Shakespeare revela a nossa total incapacidade de viver no momento presente - ou antecipamos ou recordamos. O que Johnson se recusa a dizer, mas que está implícito, é que nós renunciámos ao presente porque havemos de morrer num momento presente. O pavor de aniquilação é o móbil da metáfora; aquilo a que Nietzsche chamou «O desejo de ser diferente, o desejo de estar noutro lugar», é activado pela recusa de morrer. E o desejo mais íntimo de conquistar a distinção, inclusive a distinção literária, parte, segundo Johnson, do mesmo impulso: fugir da consciência levada à vertigem pelo pensamento de cessar de existir.

Walter Jackson Bate, naquele que considero ser o mais fino lance de perspicácia crítica acerca de Johnson, destaca que nenhum outro escritor está tão atormentado pelo reconhecimento de que a mente é uma actividade; uma

A I D A D E A R I S T O C R A T I C A 205

actividade que se transformará em destruição do eu ou dos outros se não for orientada para o trabalho. A fome que o coração tem de sobreviver, dispersa por uma miríade de formas, é exposta por Johnson como sendo o impulso des-idealizado para a canonização literária. Pode-se designar a postura melancólica de Johnson, que Hazlitt irritadamente achava que era forçada, de empirismo negativo por oposição ao naturalismo positivo de Hazlitt. Ambos os críticos elogiaram Falstaff como a mais bela representação shakespeariana do espírito cómico, mas a maior necessidade que Johnson tinha do alívio provocado pelo humor levou-o a uma espantosa identificação com Falstaff, totalmente em contradição com a inclinação moral do próprio Johnson. Hazlitt fica completamente deliciado com Falstaff, como

todos nós devemos ficar; Johnson, tal como moralistas menores que têm existido até ao presente, desaprova Falstaff, mas não consegue resistir-lhe.

Se bem que moralmente inibido, Johnson é de tal maneira tocado por Falstaff que se torna rapsódico até à altura em que se examina a si mesmo: Mas o original Falstaff, o inimitável Falstaff, como te hei-de eu descrever? És feito de engenho e ruindade; de um engenho que se pode admirar mas não estimar, de uma ruindade que se pode não prezar, mas que só difícilmente se detesta. Falstaff é uma personagem carregada de defeitos, e de defeitos que inspiram naturalmente desprezo. É ladrão e glúton, covarde e farrão, sempre pronto a enganar os fracos e a pilhar os pobres, a aterrorizar os tímidos e a insultar os desprotegidos. Simultaneamente adúltero e perverso, ele satiriza pelas costas aqueles à custa de quem vive através da lisonja. É íntimo do Príncipe só na sua qualidade de agente da ruindade, mas sente-se tão orgulhoso desta intimidade que não só se torna arrogante e altivo diante dos homens comuns, mas vai mesmo ao ponto de pensar que a sua condição tem a mesma importância que a do duque de Lencastre. No entanto, um homem assim tão desonesto, tão vil, consegue tornar-se indispensável ao Príncipe (que o despreza) por meio da mais agradável de todas as qualidades, a eterna boa disposição, por meio de um infalível poder de provocar o riso, com o qual o envolvimento é tanto mais fácil quanto a graça de Falstaff não é de natureza magnífica ou ambiciosa, mas consiste em simples ditos espirituosos e apartes frívolos, os quais divertem mas não provocam despeito. Deve ser referido que ele nunca cometeu qualquer crime grave ou sangrento, a fim de que a sua licenciosidade não seja tão ofensiva e possa como que existir para esta ao serviço da sua hilaridade.

A moral que se deve retirar desta representação é que nenhum homem é mais perigoso do que aquele que, sendo desonesto, tem o poder de agradar; e que nem a inteligência nem a honestidade se podem considerar em segurança com um tal companheiro quando vêem Henrique desencaminhado por Falstaff.

206

OCÃNONEOCIDENTAL

Como feroz falstaffiano que sou, estou em desacordo com muito do que acaba de ser dito, e prefiro o contemporâneo de Johnson, Maurice Morgann, que no seu *An Essay on the Dramatic Character of John Falstaff* [< < Ensaio acerca da Personagem Dramática de Sir John

Falstaff» J (1777) demonstrou o valor da mais bela personagem cômica de toda a literatura. Segundo Boswell, a reacção de Johnson a Morgann consistiu em dizer entre dentes que a seguir Morgann iria demonstrar a virtude moral de lago. Perdoa-se, contudo, a Johnson, pois é sua a enternecedora observação de que Falstaff manifesta a

«mais agradável de todas as qualidades, a eterna boa disposição».

Era constante a grande necessidade que Johnson tinha daquela qualidade, e eram frequentes, tanto em conversas suas como na escrita, as referências que fazia a Falstaff. Ele gostava de se retratar a si mesmo como Falstaff, velho mas alegre, com uma vitalidade indomável, ainda que gradualmente toldada pela derrota iminente. A vitalidade subsiste na própria escrita de Johnson, tal como na figura de Johnson, dentro e fora de Boswell. Se essa força de existir continuará ou não a perseguir-nos, é algo que não posso profetizar. Se os valores canónicos forem completamente exilados do estudo da literatura, será que Johnson vai continuar a ter público?

Se não houver mais gerações de leitores comuns, libertos do palavreado ideológico, então Johnson desaparecerá juntamente com muitas mais coisas que são canónicas. Porém, a sabedoria não morre com facilidade. Se a crítica literária expira nas universidades, passará a viver em outros lugares, uma vez que ela é a versão moderna da literatura de sabedoria. Não suporto ser elegíaco em relação ao Dr. Johnson¹ o meu herói desde a adolescência. Por isso, encerro este capítulo dando-lhe a palavra, do «Prefácio a Shakespeare», para que possamos ouvir outra vez o maior dos críticos a falar do mais forte dos poetas:

As combinações irregulares da invenção repleta de fantasias pode agradar durante algum tempo, em virtude daquela novidade que a saturação da vida nos manda a todos procurar; mas os prazeres do prodígio imprevisto em breve estão exaustos, e a mente só pode repousar na firmeza da verdade.

¶

9

Fausto, Parte I, de Goethe:

O Poema Contracanonico

DE TODOS OS ESCRITORES ocidentais mais fortes, Goethe é aquele que parece estar mais afastado da nossa sensibilidade actual. Julgo

que este afastamento tem pouco a ver com a dificuldade com que a sua poesia é transposta para inglês. Hölderlin também fica mais pobre em tradução, mas a atrac

ção que sentimos por ele é muito superior à que sentimos por Goethe. Poeta e escritor da sabedoria, Goethe é, na sua língua, o equivalente de Dante, e pode transcender traduções inadequadas, mas não aquelas mudanças da vida e da literatura que tornaram as suas ideias centrais tão remotas que parecem arcaicas. Goethe já não é nosso antepassado, como o foi de Emerson e Carlyle. A sua sabedoria ainda subsiste, mas parece provir de um outro sistema solar que não o nosso.

Goethe não teve precursores poéticos germânicos com uma força comparável à sua. Hölderlin chegou depois dele, e desde então não teve qualquer rival, nem mesmo Heine, Mörike, Stefan George, Rilke, Hofmannsthal, ou os espantosos Trakl e Celan. Situando-se no verdadeiro começo da literatura imaginativa da Alemanha, Goethe é, no entanto, de uma perspectiva ocidental, mais um fim que um começo. Ernst Robert Curtius, que considero o mais distinto dos modernos críticos literários alemães, observou que a literatura europeia constituiu uma tradição contínua desde Homero até Goethe.

O passo para além dela foi dado por Wordsworth, o inaugurador da poesia moderna e também daquela linha de introspecção que vai de Ruskin a Proust

208

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

e deste a Beckett, que era até há pouco o maior escritor vivo. As datas de Goethe foram 1749-1832, enquanto as de Wordsworth foram 1770-1850, o que faz do romântico inglês um contemporâneo mais jovem do sábio alemão. No entanto, os poetas ingleses e americanos continuam a reescrever involuntariamente Wordsworth, enquanto de Goethe não se pode dizer que constitua nesta altura uma influência vital da poesia alemã.

Seja como for, o que acontece é que a distância imensa a que Goethe se encontra constitui uma parte do enorme valor que ele hoje tem para nós, sobretudo num tempo em que os especuladores franceses proclamaram a morte do autor e a hegemonia dos textos. Cada texto de Goethe, por mais divergente que possa ser em relação a outros, traz em si a marca da sua personalidade incomparável e irresistível, a qual não pode ser tergiversada nem desconstruída

ída. Ler Goethe equivale a reconhecer uma vez mais que a morte do autor é unicamente um tropo gaulês tardio. O demónio de Goethe - ou demónios, pois parece que ele tinha à sua disposição todos quantos queria - está sempre presente na sua obra, contribuindo para o paradoxo perpétuo de que tanto a poesia como a prosa são simultaneamente os melhores exemplos de um ethos clássico, quase universal, e de um pathos romântico, intensamente pessoal.

O logos ou, em termos aristotélicos, a dianóia (o conteúdo do pensamento) da obra de Goethe é o único aspecto vulnerável, uma vez que a excêntrica Ciência da Natureza goethiana surge-nos hoje em dia como uma conceptualiza

ção inadequada da sua espantosa apreensão demoníaca da realidade. Mas isso pouco importa, pois o poder literário e a sabedoria de Goethe sobrevivem à evaporação das suas racionalizações.

Curtius observa muito justamente que «a condição que melhor se coaduna a Goethe é a predominância da luz sobre a treva», e lembra-nos que a palavra que Goethe utiliza para esta condição é *heiter* que não é tanto «alegre», mas mais o equivalente do *serenus* latino, um céu sem nuvens, tanto de dia como de noite. Tal como Shelley depois dele, Goethe descobriu o seu emblema pessoal na estrela da manhã, mas, ao contrário de Shelley, não pelo seu momento de maravilhoso declínio na madrugada. O Goethe sereno é hoje para nós um fardo temperamental; nem nós nem os nossos escritores estamos tranquilos. O Fausto de Goethe vive até aos cem anos, e Goethe desejava ardentemente que o mesmo acontecesse a si próprio. Nietzsche ensinou-nos uma poética da dor; só aquilo que é doloroso, insistia ele brilhantemente, podia ser verdadeiramente memorável. Curtius atribuía a Goethe uma poética do prazer dentro de uma antiga tradição, mas uma poética da serenidade, de céus sem nuvens, está muito mais perto da visão goethiana.

«Errar acerca da vida é necessário à vida», que é uma penetrante observação de Nietzsche, constitui uma parte da dívida grande (e não reconhecida) de Nietzsche a Goethe, cuja ideia de poesia se centrava numa complexa consciência de que a poesia era essencialmente um tropo, e

A I D A D E A R I S T O C R Â T I C A 209

que esse tropo era uma espécie de erro criativo. Na sua obra de mestre intitulada *Literatura Europeia e Idade Média Latina* (1948), Curtius reúne duas magníficas afirmações de Goethe acerca dos tropos. Em

«Notas e Ensaios », apensos a Divã Ocidental-Orientat Goethe comenta a metáfora na poesia árabe:

Para o homem oriental, todas as coisas sugerem todas as coisas, de modo que, acostumado a ligar entre si as coisas mais remotas, ele não hesita em derivar coisas contrárias umas das outras através de pequenas mudanças nas letras ou nas sílabas. Vemos aqui que a linguagem é já produtiva em si mesma e por si mesma, e na verdade, quando vai ao ponto de coincidir com a imaginação, ela é poética. Assim, se começarmos com os tropos primários, necessários, principais, e depois analisarmos os que são mais livres e vigorosos, até chegarmos aos mais ousados e arbitrários, e até aos mais ineptos, convencionais e banais, conseguiremos ter uma visão geral da poesia oriental.

Isto seria claramente uma metáfora geral para a poesia, onde «todas as coisas sugerem todas as coisas». Em Máximas e Reflexões, Goethe afirma o seguinte acerca do seu verdadeiro precursor (o único que ele podia aceitar, porque havia escrito numa linguagem moderna diferente) : «Shakespeare é pródigo em tropos maravilhosos, constituídos na base de personificações. Estariam longe de nos poder servir, mas nesse autor a sua adequação é total, já que na época toda a arte estava dominada pela alegoria¹.»

Esta afirmação reflecte a infeliz distinção que Goethe estabelece entre

«alegoria, em que o particular serve unicamente como exemplo do geral», e o «símbolo» ou «a natureza da poesia; expressa qualquer coisa de particular, sem pensar no geral ou apontar para ele». Mas Goethe continua, observando que Shakespeare «descobre imagens onde nós não iríamos descobri-las, por exemplo, no livro ... ainda encarado como algo sagrado». Figurar um livro como algo sagrado dificilmente é alegoria no sentido muito pouco interessante de Goethe, mas é alegoria enquanto modo autenticamente simbólico no qual todas as coisas sugerem novamente todas as coisas. Uma tal metáfora do livro abre Goethe às suas próprias ambições mais amplas como poeta: encarnar e expandir a tradição europeia da literatura sem ser subjugado pelas suas contingências, e sem perder, assim, a imagem de si mesmo.

Quem melhor esclareceu este aspecto de Goethe foi o seu herdeiro principal do século :xx, Thomas Mann. Com amorosa ironia (ou talvez com irónico amor), Mann compôs uma série de retratos notáveis de Goethe, desde o ensaio Goethe e Tolstoi (1922), passando por uma tríade de ensaios nos Sigo a tradução de Máximas e Reflexões da

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

anos 30 (acerca do homem de letras, o «representante da Idade Burguesa»), até ao romance Lotte em Weimar (1939), concluindo com a «Fantasia sobre Goethe» nos anos 50. Pondo de parte Lotte em Weimar, o mais notável destes desempenhos goethianos de Thomas Mann é o discurso, proferido no centenário da morte do poeta, intitulado « Goethe como Representante da Idade Burguesa». Para Mann, Goethe é «este grande homem em forma de poeta», o profeta da cultura alemã e do individualismo idealista, mas, acima de tudo,

«este milagre de personalidade», um «homem como um deus», à maneira de Carlyle. Enquanto Homem Representativo burguês, Goethe fala de um

«comércio livre de concepções e sentimentos», que Mann interpreta como

«uma característica transferência de princípios económicos liberais para a vida intelectual».

Mann sublinha que a serenidade de Goethe era mais um conseguimento estético que um dote natural. Na tardia «Fantasia sobre Goethe», Mann elogia Goethe pelo seu «esplêndido narcisismo, uma satisfação com o eu que era demasiado séria e, no final, demasiado preocupada com a autoperfeição, iluminação e selecção dos dons naturais que ele possuía, para que lhe seja aplicável uma palavra tão mesquinha como " vaidade " ». O encanto desta caracterização está em que Mann se descreve a si mesmo tanto quanto a Goethe, acontecendo o mesmo no esplêndido ensaio de 1936 sobre «Freud e o Futuro» :

A imitatio d e Goethe, com o s seus estád ios d e Werther e d e Wilhelm Meister, com o período da vel hice a que pertencem Fausto e Divã, ai nda consegue dar forma e moldar m íticamente a vida de u m artista - brota ndo do seu inconsciente, mas explorando-a, como é ca racterístico do artista - numa consciência sorridente, juvenil e profu nda.

A imitatio que Mann faz de Goethe dá-nos Tonio Kroger como Werther, Hans Castorp como Wilhelm Meister, Doutor Fausto no lugar de Fausto, e As Confissões de Félix Krull no lugar do Divã. Nas

observações de Mann há ecos deliberados da afirmação de Goethe de que «mesmo os modelos perfeitos provocam um efeito perturbador ao nos levarem a passar por cima de estádios necessários ao nosso Bildung, daqui resultando que, na maior parte dos casos, somos lançados para longe do que verdadeiramente importa, caindo num erro ilimitado». Mann cita em várias ocasiões a pergunta cruel e central de Goethe, que fora por este formulada na velhice do seguinte modo: «Será que um homem vive quando outros também vivem?» Implícitos na pergunta estão dois soberbos aforismos goethianos que entre si formam uma dialéctica da criação tardia: « Só quando fazemos nossas as riquezas dos outros é que conseguimos gerar alguma coisa grandiosa», e «Que podemos nós dizer que é realmente nosso a não ser a energia, a força, a vontade ! » .

A I D A D E A R I S T O C R Â T I C A 21 1

O Goethe de E. R. Curtius é o aperfeiçoador e o representante final da cultura literária que vai de Homero a Virgílio, e deste até Dante, tendo alcançado posterior sublimidade em Shakespeare, Cervantes, Milton e Racine. Só um escritor com a força demoníaca de Goethe poderia ter resumido tanto sem cair na perfeição da morte. O difícil problema que agora nos surge é que, apesar da sua vitalidade e da sua sabedoria, Goethe nos confronta na sua poesia lírica mais forte com uma consciência demasiado indivisa para acreditarmos que podemos ser descobertos por essa poesia, manifestamente tão poderosa quanto a de Wordsworth, mas infinitamente menos estimulante. As Trilogies der Leidenschaft, ou «Trilogias da Paixão», apesar da sua extraordinária intensidade retórica, não são poemas do centro do nosso ser como o são «A Abadia de Tintern» [Tintern Abbey] e a ode

«Sugestões» [Intimations]. Ü «Prelúdio » [Prelude] não pode ser considerado poesia de uma ordem mais elevada do que Fausto, mas parece ser de longe a obra mais normativa. O grande quebra-cabeças estético de Goethe não se encontra nos seus conseguimentos líricos e narrativos, ambos inquestionáveis, mas em Fausto, o mais grotesco e inassimilável dos maiores poemas ocidentais em forma dramática.

ERICH HELLER afirma sagazmente o seguinte: « Qual é o pecado de Fausto? Desassossego de espírito. Qual é a salvação de Fausto? Desassossego de espírito.» Ou isto é uma confusão goethiana ou, então, a versão pessoal de Goethe da ideia gnóstica da salvação através do pecado. Parece ser mais adequado considerá-lo uma confusão. Heller vê-o mais como uma espécie de ambiguidade ilícita:

O que ele não conseguiu escrever foi a tragédia do espírito humano.

É aqui que a tragédia de Fausto falha e se torna ilegítima mente ambígua, na medida em que, em última análise, para Goethe não há um espírito especificamente humano. Ele existiu fundamentalmente em unidade com o espírito da natureza.

Embora admitindo que «a salvação de Fausto é uma questão muito pouco ortodoxa», Hermann Weigand atribui a herética redenção à «luta incessante para desenvolver a sua personalidade» que é levada a cabo pelo herói, o que era seguramente a demanda do próprio Goethe. Mas receio bem que Heller esteja certo, e que Fausto não tenha personalidade ou um espírito especificamente humano, o que constitui uma das dificuldades com que deparamos no poema. Nada no poema é mais homérico (ou mais uma paródia grotesca de Homero) que a ausência de qualquer noção de um espírito humano separado das forças e dos impulsos da natureza. Fausto, tal como os heróis de Homero, é um campo de batalha onde as forças em luta se confrontam. É esta a sua maior diferença em relação a Hamlet, que é, na

212

O CÃNÃO OCIDENTAL

tradição bíblica, um espírito humano. Fausto nunca poderia afirmar, como o faz Hamlet, que no seu coração se desenrolava uma espécie de combate.

Antes, o seu coração, a sua mente e as suas percepções estão rigorosamente separados, sendo ele o lugar mais ou menos arbitrário onde tudo isso se entrecruza.

Goethe está, contudo, a escrever não uma épica homérica mas uma tragédia alemã, se bem que «tragédia» tenha um significado peculiar no que diz respeito a Fausto. Heller afirma que a tragédia de Fausto é que ele é incapaz de tragédia. O Aquiles de Homero é um herói trágico? Bruno Snell, E. R.

Dodds e Hans Fraenkel mostram-nos que até mesmo Aquiles, o melhor dos Aqueus, é essencialmente infantil, pois não há integração do seu intelecto, das suas emoções e das suas impressões sensoriais. Há uma qualidade homérica positiva no próprio Goethe, mas Fausto parece homérico só por ser infantil.

Édipo e Hamlet atingem a maturidade nas suas tragédias; Fausto é um bebé quando comparado com eles.

Isto não é propriamente um defeito estético, pois faz aumentar o extraordinário estranhamento que torna Fausto a mais grotesca obra-prima da poesia ocidental, o fim da tradição clássica sob a forma daquilo a que se poderia chamar uma peça-sátira vasta, cosmológica. A Parte I é bastante louca, mas a Parte II faz com que Browning e Yeats pareçam insípidos e Joyce cristalino. Felizmente para Goethe que Shakespeare foi inglês, na medida em que a distância linguística lhe permitiu absorver e imitar Shakespeare sem ansiedades estropiadoras. Fausto não pode ser considerado verdadeiramente shakespeariano, mas parodia Shakespeare quase incessantemente.

Benjamin Bennett considera que o projecto do poema consiste em nada menos que na «regeneração da língua», que eu simplificaria em termos de

«Uma tentativa de regenerar o alemão tal como Shakespeare regenerou o inglês». Bennett considera que o estranho não-género de Fausto é um «antipo

ético» que procura purgar a ironia da linguagem poética e restabelecer uma espécie de pathos visionário. Com um imponente (e deliberado) irrealismo crítico, Bennett declara que o tamanho de Fausto é «infinito no sentido em que é tão grande quanto cada um quiser». Ao ler Fausto, sinto por vezes vontade de que o poema e eu se pudessem juntar numa dieta rigorosa, mas a sugestividade da afirmação de Bennett mantém-se viva.

A impossível pergunta crítica é a seguinte: Pode-se definir o conseguimento estético - o seu alcance e as suas limitações - do Fausto de Goethe?

Bennett terá talvez rematado a questão do alcance, mas a questão das limitações não pode ser esquecida, sobretudo num tempo e num país em que Fausto parece ser uma misteriosa redundância, um elefante branco da tradi

ção poética central. Tal como afirmei, nós lemos mais prontamente o «Prelúdio» de Wordsworth, ou até mesmo os poemas épicos de Blake, do que aprendemos a ler Fausto. Será que ficamos desconcertados com a aparente

serenidade da personalidade poética de Goethe e com as sórdidas intensidades de Fausto? Ou será apenas que não nos conseguimos situar em relação ao teatro do mundo de Goethe, e por isso nos interrogamos acerca do que está a acontecer, questionando as razões do nosso envolvimento?

Já não chega argumentar a favor da grandeza de Fausto na base da sua variedade lírica e do seu poder retórico, ou até da sua inventividade mitológica. Há uma tendência para, em vez de Fausto, preferirmos obras de Goethe como as Elegias Romanas, o Divã Ocidental-Oriental, e por vezes mesmo os Epigramas venezianos. Já ouvi a observação antipática de que Fausto está para Goethe tal como Assim Falava Zaratustra está para Nietzsche (e para todos os nietzschianos) como um desastre grandioso. É verdade que um resumo de Fausto se arrisca a ser tão intragável quanto um resumo de Zaratustra. Ler Fausto com atenção é, porém, uma questão completamente diferente. A obra torna-se um banquete dos sentidos, embora seguramente demasiado repleto de viandas pouco saudáveis. Enquanto pesadelo sexual ou fantasia erótica, Fausto não tem rival, e compreende-se por aí porque é que um Coleridge escandalizado declinou traduzir o poema. É com certeza um poema acerca daquilo que se considera ser suficiente, e Goethe encontra inúmeras maneiras de nos mostrar que a sexualidade só por si não é suficiente. De um modo ainda mais obsessivo, Fausto ensina-nos que sem uma sexualidade activa absolutamente nada será suficiente.

Bennett recorda-nos com proveito que a arte característica de Fausto consiste no facto de o poema anular sistematicamente todas as perspectivas a partir das quais nós poderíamos querer vê-lo. O perspectivismo só se esboça através de uma deliberada ambiguidade, e Goethe parece ter inventado uns setenta e sete tipos de ambiguidade. O Goethe de Nietzsche encarna mais Dioniso que Apolo, tal como o Goethe de Freud incorpora Eros e não Tânato. Em Fausto, o único deus ou deuterodeus parece-me ser o próprio Goethe, pois este poeta extraordinário não era cristão nem epicurista, não era platónico nem empirista. Talvez o Espírito da Natureza, mais do que Mefistófeles, fale em representação de Goethe, mas hoje em dia os Espíritos de Goethe enfastiam-nos ou irritam-nos e, por isso, a figura persuasiva tem de ser Mefistófeles, que muito justamente é saudado por Erich Heller como o precursor legítimo da visão nietzschiana do vazio niilista. Heller acredita que Nietzsche era, no fim de contas, um faustiano; mas isso equivale a fugir às próprias ironias de Nietzsche.

Não conheço poesia mais surpreendente do que as grotescas e sublimemente absurdas falas finais do heroicamente ridículo Mefistófeles na altura em que leva a cabo um solitário combate de retaguarda contra as celestiais inundações de rosas aladas e angélicas nádegas que o impedem de arrebatrar a alma que Fausto se comprometera a entregar-lhe. Que devemos nós fazer com uma cena tão surpreendentemente extravagante? Mal Fausto

214

OCÃNONEOCIDENTAL

exclama « Gozo ditoso o mais celeste instante¹ », cai para trás e desaparece, e o que se segue está além e aquém da crítica literária. Uma farsa baixa, que capta um bathos medonho, domina-nos completamente à medida que Mefistófeles conduz as suas cobardes legiões de diabos gordos com cornos curtos e direitos, e de diabos magros com cornos compridos e retorcidos, unicamente para assistir à debandada de todos eles quando aparece o delicioso bando de rapazinhos-anjos. Dominado pelo seu exuberante desejo sexual por estes seres encantados, Mefistófeles ainda combate galantemente, depois compara-se hilariantemente a Job e acaba por admitir a derrota, conseguindo por fim a nossa triste afeição pela sua confissão de um desejo sexual demasiado humano.

«Pobre diabo velho», pensamos nós, mas também «rijo diabo velho», que muito justamente se acusa a si mesmo. Essa é uma parte decisiva do conseguimento perpetuamente surpreendente de Goethe: Fausto não tem um espírito humano ou uma personalidade humana, mas Mefistófeles tem-na de uma maneira cativante. Quando escreveu sobre Mefistófeles, Goethe foi um verdadeiro poeta, sabendo que estava do lado do Diabo, porque Goethe parece ter sabido tudo.

EMBORA FAUSTO seja mais uma ópera que uma peça de teatro, a obra continua a ser representada na Alemanha. Nunca vi uma única representação, e prefiro continuar assim, a não ser que um encenador dotado consiga incorporar nela todos os recursos do cinema. Fausto, Parte II, é já um pesadelo de filme, que cada um de nós dirige na sua cabeça, mesmo enquanto nos debatemos com os aspectos estranhos do texto. Curiosa como é deveras a Parte I, é a Parte II que constitui a obra mais singular e, contudo, mais canónica da literatura ocidental.

Goethe começou a compor aquilo que veio a ser o Fausto em 1772, quando tinha cerca de vinte e três anos de idade, e concluiu a obra sessenta anos mais tarde, mesmo pouco antes de morrer, em 1832.

Um drama poético composto ao longo de seis décadas está destinado a ser um monstro, e Goethe esforçou-se por tornar a Parte II tão monstruosa quanto possível.

Os seus críticos têm insistido continuamente na pretensa «unidade» da peça, e tendem a considerar a Parte II como estando pelo menos implícita na Parte I. Exceptuando alguns elos mecânicos, tudo o que os dois Faustos têm em comum são o próprio Fausto e o Diabo cómico, Mefistófeles, que não é uma figura muito satânica, quer se pense no Satanás da tradição popular, quer no herói-vilão do Paraíso Perdido de Milton. Na medida em que Para a tradução desta passagem de Fausto, Parte II, sigo a versão portuguesa de Fausto da autoria de Agostinho D'Ornellas, na edição de 1953, cuidada por Paulo Quintela (Relógio d' Água, Lisboa, 1 987). A ocorrência de qualquer novo fragmento de Fausto, Parte II, remete para esta versão.

A I D A D E A R I S T O C R Â T I C A 215

Fausto existe sem personalidade e Mefistófeles não tem uma personalidade única, tanto um como outro dão pouca continuidade às duas partes do drama. Isto pouco importa, uma vez que o poeta da Parte II comprazia-se em ser tão enigmático quanto possível. Aclamado como um messias literário, quase desde o início da sua carreira, Goethe evitou sensatamente a estultificação ao se tornar um experimentador interminável, e Fausto, Parte II, pode muito bem ser mais uma experimentação que um poema. As edições de Fausto apresentam frequentemente uma tábua analítica de datas de composição e de formas de versificação que me fazem lembrar as tabelas dedicadas ao Pentateuco em obras de investigação bíblica, só que o próprio Goethe é ao mesmo tempo Javeísta, Eloísta, Deutoronomista, Escritor Sacerdotal e grande Redactor. Tal como acontece com as peças de Shakespeare, com A Divina Comédia de Dante e com o Dom Quixote de Cervantes, o Fausto é uma outra escritura secular, um vasto livro de ambição absoluta. Ao contrário de Shakespeare e Cervantes - cujos interesses não eram cosmológicos -, mas parodicamente como Dante e Milton, Goethe aspira a uma visão total. Tratando-se de Goethe, o plural é mais indicado: visões. Nem mesmo o termo «eclético» se ajusta à mistura de mitologias, histórias, especulações, fantasias de poetas anteriores, que aparece na Parte II. O que quer que seja, Goethe fará uso disso, porque tudo pode ser entrelaçado em «fragmentos de uma grande confissão», isto é, as obras literárias de Goethe, e Fausto em particular.

Shakespeare, que Goethe com deferência (e com realismo) colocava acima de si próprio, não é uma influência tão dominante na Parte II

como o é na Parte I. Isto ajuda sem dúvida a explicar o facto de a Parte II se encontrar inundada de personagens clássicas, bem como de histórias e formas clássicas. A abertura de Goethe aos antigos é, em parte, um movimento defensivo contra Shakespeare, se bem que não seja bem-sucedida enquanto rodeio de Shakespeare. Como poderia ser de outro modo? A declaração crucial de Goethe sobre Shakespeare é o ensaio de 1815, « Schakespear und kein Ende ! », traduzido para inglês por Randolph S. Bourne com o título « Shakespeare ad Infinitum ». Apesar da sua contínua ambivalência para com o maior dos escritores, a sensibilidade estética de Goethe triunfou sobre a sua própria vulnerabilidade: Talvez ninguém melhor do que ele tenha mostrado a conexão entre Necessidade e Vontade na personagem individual. A pessoa, considerada como personagem, encontra-se debaixo de uma determinada necessidade; está constrangida, forçada a uma determinada linha de acção particular; mas como ser humano tem uma vontade, que é livre e universal nas suas exigências. Surge, assim, um conflito interior, e Shakespeare é superior a todos os outros escritores na significação com que dota esse conflito. Mas pode agora surgir um

216

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

conflito exterior, e por seu intermédio o indivíduo pode ficar tão estimulado que, por causa das circunstâncias, uma vontade insuficiente é erguida ao nível da necessidade irremissível. Já me referi antes a estes motivos a propósito de Hamlet.

A interpretação que Goethe faz de Hamlet é exposta em Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister (1796), na altura em que Wilhelm nos dá a sua famosa mas absurdamente mal dirigida idealização daquela que é a personagem shakespeariana de maior magnitude. Será que podemos reconhecer Hamlet nas suas palavras?

Um ser belo, puro, nobre, altamente moral, sem a força física que faz o herói, sucumbe sob um fardo que ele não pode nem transportar nem rejeitar. Todos os deveres lhe são sagrados, mas este é pesado demais. Exige-se dele o impossível, não o impossível em si, mas aquilo que lhe é impossível. Como ele se torce, se volta, se atormenta, avança e recua, é sempre lembrado, lembra-se sempre, por fim, que se use o esquecimento do seu objectivo, sem, contudo, nunca mais voltar a ser alegre! •

Ficamos sem saber muito bem que peça é que Goethe/Wilhelm

Meister estavam a ler, mas certamente que não era a tragédia de Shakespeare em que Hamlet se mantém indiferente quando mata Polónio, ou manda animadamente Rosencrantz e Guildenstern ao encontro da morte, ou age em relação a Ofélia com uma brutalidade tão obscena que está para além de qualquer desculpa. Mas, claro, nada podia ser mais descortês para com o Fausto de Goethe - tanto da Parte I, como da Parte II - do que comparar a peça com Hamlet ou, na verdade, com qualquer tragédia shakespeariana maior. O Príncipe da Dinamarca é uma personagem dramática cuja personalidade é universalmente atraente e misteriosamente ampla. Entre todas as personagens fictivas, a única consciência autoral que existe é a de Hamlet.

Não quero dizer com isto que Hamlet é a auto-representação de Shakespeare. Antes, Hamlet é um milagre de interioridade; Shakespeare descobriu maneiras de sugerir uma riqueza psicológica que nos confunde até ao momento em que começamos a querer ouvir Hamlet falar acerca de tudo aquilo que no cosmo nos faz ficar perplexos. Longa como a peça é, o leitor fascinado (mais do que o espectador de teatro) quere-a mais longa; ansiamos por todas as observações de Hamlet que podemos ter esperança de encontrar.

Para a tradução desta passagem d' Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister sigo a versão portuguesa da autoria de Paulo Osório de Castro (Obras Escolhidas de Goethe, Volume II, Círculo de Leitores, Lisboa, 199 1) . Veja-se também a nota da p. 2 1 7.

A I D A D E A R I S T O C R Ã T I C A 21 7

Por aquela craveira impossível, o Fausto de Goethe, e até o seu Mefistófeles, quase parecem não ser personagens. Cauteloso quanto a desafiar Shakespeare, Goethe virou-se para a Idade de Ouro espanhola, em especial para Calderón, a fim de encontrar um modelo rival. Nas maiores peças de Calderón, tal como em Fausto, os protagonistas vivem e têm existência num domínio indeterminado que oscila entre personagem e ideia; são metáforas alargadas de um complexo de preocupações temáticas. Isto funciona às mil maravilhas com Calderón, bem como com Lope de Vega, mas Goethe quis conservar a oposição entre personalidades e metáforas temáticas para as utilizar conforme muito bem entendesse em função das circunstâncias, e desembaraçou-se do modo de Calderón para tornar a entrar quase à vontade no cosmo shakespeariano.

Mestre no capricho, Goethe consegue várias vezes levar a melhor, mas não sempre; e o seu drama cosmológico fica prejudicado sempre que

Shakespeare é invocado. O leitor sente a estranheza de a imensa peça, em especial na sua bizarra segunda parte, estar verdadeiramente «Saturada de vida», como disse o velho Gide, excepto nos momentos que têm a ver com o seu pretenso herói trágico. Loucas mitologias e um Mefistófeles obreiro de infinitas maquinações pululam à nossa volta, sempre animadamente, mas Fausto consegue ser ele próprio passivo, descolorido, repleto de verborreia ou, então, mostra-se manifestamente a dormir. O problema não está no facto de haver muito do Goethe de eus múltiplos no seu demandador renascentista transmutado num alemão mas, sim, no facto de haver muito pouco de messias na sua figura principal. A exuberância de Goethe é esbanjada nos monstros prodigiosos da Parte II, mas não no pobre Fausto. Não pode ser accidental, mas é um infortúnio estético. É evidente que Goethe estava tão teimosamente determinado a não permitir que Fausto se enganasse em vez dele que esqueceu a sua maior força, a sua força preternatural, que era a natureza incomensurável da personalidade do próprio Goethe. Há um problema semelhante na obra *A Aprendizagem de Wilhelm Meister* (que é o título dado por Carlyle à melhor das ficções em prosa de Goethe) 1, na qual me sinto fascinado por quase todas as personagens à excepção do próprio Wilhelm Meister, que dá a impressão de ser feito de pau.

Goethe encantava-se tanto a si mesmo, e a todos quantos com ele alguma vez se cruzaram, que nenhuma personagem que ele criasse podia sobreviver ao seu criador. Shakespeare mal se interessava por si mesmo, e era manifestamente bastante descolorido em comparação com Christopher Marlowe e Ben Jonson, ou até com figuras menores como George Chapman ou John. Esta obra de Goethe intitula-se *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*. Conforme já referi na nota anterior, sigo o título da versão portuguesa, que é mais fiel ao título do original alemão: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Harold Bloom utiliza invariavelmente o título daquela obra na versão do poeta inglês Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), e que é o seguinte: *Wilhelm Meister's Apprenticeship*.

218

OCÃNONEOCIDENTAL

Marston. O enigma e a glória das obras de Goethe, e em particular de Fausto 1

Parte II, reside no modo como a escrita fica tão completamente impregnada da sedutora personalidade do poeta que é o próprio poeta, e não as suas representações, quem nós mais prezamos. Aquilo

que acontece com Byron acontece em mais alta escala com Goethe, como o astuto autor de Fausto certamente compreendeu.

Não é numeroso o grupo de pessoas carismáticas que se tornaram grandes escritores. Goethe é o maior exemplo em toda a literatura ocidental. A sua personalidade era aquilo que Goethe mais prezava; ele está para os autores tal como Hamlet está para as personagens literárias. O seu biógrafo definitivo, Nicholas Boyle, começa o primeiro volume de Goethe: *the Poet and the Age*

[«Goethe: o Poeta e a Época»] (1991) com uma afirmação incontestável:

«Mais deve ser conhecido ou, de qualquer maneira, mais deve haver para conhecer acerca de Goethe do que acerca de quase qualquer outro ser humano.»

Nem mesmo Napoleão, que foi contemporâneo de Goethe, consegue pôr em causa aquele juízo, o mesmo acontecendo com Byron ou Oscar Wilde, ou qualquer outra luminária estética. Acerca de Shakespeare, acerca do que nele é relevante, sabemos pouco mais que nada, e aprendemos a ser cépticos acerca do que ainda falta conhecer, acerca do homem por oposição às peças. Acerca de Goethe, Boyle parece conhecer tudo, e tudo parece ser relevante.

Tal como Nietzsche e Curtius fizeram notar, embora de modos muito distintos, Goethe é em si mesmo uma cultura inteira, a cultura do humanismo literário da longa tradição que vai de Dante a Fausto. Parte II, que é o consequimento canónico da Idade Aristocrática de Vico. Na memória de Goethe, os clássicos da Idade Teocrática - Homero, as tragédias atenienses, a Bíblia - são atravessados por Dante, Shakespeare, Calderón e Milton, e o que resulta deste cruzamento é uma cultura que, na época e na nação de Goethe, pertenceu a Goethe e só a ele. Desde então, o amálgama nunca mais floresceu em nenhum outro grande poeta. Tal como ele próprio parece ter sabido, Goethe é um fim e não um viçoso começo. Sábios viriam a erguer-se na sua esteira durante quase um século após a sua morte, mas Goethe morreu com eles, e hoje continua a viver não em qualquer poeta que esteja connosco, mas unicamente nos mortos e em estudiosos que se regalam com os mortos.

O enigma de Goethe está no mistério da sua personalidade, cuja aura sobreviveu à Idade Democrática para finalmente vir a desfalecer no nosso caos comum. Thomas Mann é o grande escritor derradeiro a emergir de Goethe, mas Mann está hoje em dia tristemente eclipsado,

apesar de o seu mestre Goethe se encontrar na obscuridade, se bem que não para sempre.

A ironia humanista não é uma postura em moda no início dos anos 90 deste nosso século, e dificilmente se espalhará naquilo que virão a ser os agouros apocalípticos do final da década. Goethe, que nunca foi cristão, viu-se aclamado como um messias ainda durante a sua juventude, tendo-se defendido,

A I D A D E A R I S T O C R Ã T I C A

219

com uma ironia formidável, da sua própria deificação. Mefistófeles é o único teísta em Fausto¹ Parte II; o próprio Fausto prefigura Nietzsche quando nos instiga a pensar mais na terra do que numa autoridade transcendental.

Shakespeare tornou-se um deus mortal para Victor Hugo e para muitos outros depois dele (incluindo eu próprio), e Goethe teve a perturbada satisfação de alcançar o estatuto de um ser divino entre os estetas alemães da sua própria geração. Mas o contraste imenso entre Shakespeare e Goethe persiste no que pode ser chamado o carisma da palavra e do escritor. Quase todos os seus contemporâneos (o aforista Lichtenberg é a única excepção de que consigo recordar-me) descobriram em Goethe um prodígio da natureza e uma luminosidade que pareciam ultrapassar a mera natureza. Goethe, contudo, recusou ser profeta, e muito menos deus, e gostava de se referir a si mesmo como Weltmensch¹ um filho deste mundo. Iconoclasta total, Goethe herda tudo quanto há de mais ousado e idiossincrático na cultura estética ocidental, apesar da fraca compreensão que hoje parece haver desse facto. O seu soberbo autocentramento constitui o modelo para aquilo que Emerson viria a converter na religião americana da autoconfiança, e num sentido complexo, mas muito real, os Estados Unidos dos nossos dias são mais goethianos (sem o saberem) do que aquilo que a Alemanha moderna consegue ser. No centro da carismática intensidade de espírito de Goethe existe uma desassossegada autoconsideração, e o Fausto é um poema religioso somente na medida em que é o drama épico do eu que não conhece limites.

A RELIGIÃO do eu não tem monumento mais sublime do que Fausto¹

Parte II. A Parte I é um poema notável, mas é só uma pálida amostra

do que sobre nós se precipita na Parte II. A figura de Fausto recua até às presuntivas origens da heresia cristã naquele que terá sido talvez o primeiro gnóstico, Simão Magnus de Samaria, o qual, quando foi para Roma, tomou o nome de Faustus, «O favorecido». No início da sua bastante lúgubre carreira, Simão havia descoberto uma prostituta em Tiro, de nome Helena¹ que ele anunciou como o Pensamento de Deus caído em pecado, tendo sido Helena de Tróia numa das suas reencarnações anteriores. Este escândalo herético é a fonte longínqua da lenda de Fausto, a qual veio a ser associada a um verdadeiro Georg ou Johann Faust, um vigarista e astrólogo errante do início do século xvr, que morreu por volta de 1540.

O primitivo Livro Popular com a narrativa de Fausto (1 587) 1 contém os incidentes básicos explorados em primeiro lugar por Christopher Marlowe

«Ü primitivo Livro Popular com a narrativa de Fausto» é a reconstituição portuguesa que considero mais clara da seguinte expressão inglesa usada por Harold Bloom para se referir à primeira edição alemã da história de D. Johan Fausten: «lthe earliest Faust Chapbook.» Esta noção de Chapbook corresponde, por sua vez, ao que em alemão se designa por Volksbuch.

220

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

em Doutor Fausto (1 593) e depois por Goethe, entre muitos outros. Tanto as versões populares como as versões poéticas da história de Fausto mostravam uma inclinação inicial para associar Fausto com o libertino Don Juan.

As duas lendas têm claras afinidades: ambos os heróis-vilões procuram o conhecimento oculto, tanto esotérico como sexual; ambos passam por sucessivas desilusões eróticas; ambos progridem através do desejo e do excesso até à condenação. Byron, enquanto poeta e celebridade carismática, faz as duas lendas culminar nele próprio, tal como Goethe acabou judiciosamente por reconhecer. A queda mortal das duas lendas encadeadas, a de Fausto e a de Don Juan, dá-se no Fausto, Parte II, quando Eufóron (Byron), o filho de Fausto e Helena, vem a ter o destino de Ícaro.

A Parte 1 tem por protagonista um Don Juan tristemente inadequado, cuja perversa ligação amorosa com a inocente Margarida leva directamente à destruição terrena desta e à sua muito pouco

convincente salvação celeste. Mas Goethe estava mais propriamente interessado em nos dar o mais adequado de todos os Faustos possíveis, embora o sucesso lírico domine por completo o conseguimento dramático do Fausto goethiano. Não recordamos este maior de todos os Faustos como a representação de uma pessoa potencial mas, sim, como a história de uma consciência fundamentalmente desligada tanto da acção como da paixão, por muito que Fausto aspire a ambas.

A mente de Goethe nunca estava em descanso; a mente do seu Fausto está só continuamente sem descanso. Goethe tinha clara consciência dessa diferen

ça, e assumiu despreocupadamente o risco estético que ela implicava. Não se relê Fausto - qualquer das partes - porque se está fascinado por Fausto, como muitos de nós ficamos obcecados por Hamlet. Eu releio Fausto para ver o que Goethe consegue fazer com um protagonista que é um tanto não goethiano.

Quando releio Hamlet, é muito mais por uma questão de ver o que Hamlet consegue fazer com Hamlet.

Estamos outra vez na particularidade assinalada por Erich Heller: Goethe evita a tragédia, ao passo que Shakespeare capta o género para sempre ou, tal como Heller resumiu de modo sombrio: « Se se pode afirmar que as limitações de Goethe têm origem no alcance aparentemente sem limites do seu génio, então aquilo que se tem em mente é o seu génio, não os seus talentos; ao contrário, ele usou sempre os seus talentos para se defender a si mesmo do seu génio. »

Eu modificaria isto fazendo unicamente notar que a Parte 1 é a defesa de Goethe contra o seu próprio génio, mas a muito mais poderosa Parte II é a defesa mais interessante de Goethe contra o génio de outros: as tragédias gregas, Homero, Dante, Calderón, Shakespeare e Milton. A realidade do mal não é mais confrontada pela Parte 1 do que pela Parte II, mas o leitor impaciente de tragédia deixa de se preocupar, na verdade não se pode preocupar, pois é uma energia preternatural de resposta aquilo que é exigido pelas ondas gi-

■

A I D A D E A R I S T O C R Â T I C A

gantescas da goethiana construção do mito que se abatem sobre nós. A lírica não muda de lugar, mas os filmes de monstros fazem-no, e

Fausto, Parte II, é o mais grandioso filme de monstros que alguma vez nos foi dirigido. Aquilo que em mim me leva a sair para ver qualquer novo Drácula é o que me faz voltar sempre à Parte II, na qual Mefistófeles se transforma no mais imaginativo de todos os vampiros. Pretensamente renunciando ao desejo, Goethe permite, mesmo assim, que Mefistófeles escreva muito da Parte II, com resultados poéticos magníficos.

A Parte I termina com um autêntico caldeirão de pecado, erro e remorso, aprontado unicamente para que Fausto nele se afogue; mas a primeira cena da Parte II afasta tudo isso. A dívida mais profunda de Goethe para com Shakespeare foi o reconhecimento prático de que a apoteose pode ser dramaticamente persuasiva. O Hamlet do quinto acto transcendeu tudo quanto ele próprio provocou nos primeiros quatro actos, e, a partir da segunda cena da Parte II, Fausto encontra-se completamente livre da tragédia de Margarida. Hamlet pode afirmar a intensidade do seu antigo amor pela Ofélia já morta, mas, com toda a razão, nós não acreditamos nele, e Fausto nem se dá ao trabalho de mostrar qualquer nostalgia pela sua versão de Ofélia. Goethe não era, obviamente, viciado no remorso, sobretudo no que tocava a questões eróticas. Uma mulher perdida equivalia a um poema encontrado, e Margarida era agora a Parte I, precisamente como Helena haveria de ser a Parte II. Estremeço só de pensar nas leituras feministas de Goethe, ou de Dante ou Yeats, uma vez que, ainda mais do que Milton, estes são os poetas que idealizaram, e por isso demonizaram, as mulheres. Quando o Chorus Mysticus conclui a Parte II cantando «O feminino eterno/ atrainos para si», uma mulher é hoje em dia muito bem capaz de perguntar «Para quê?».

Goethe não fazia mais que seguir Dante, mas dificilmente esse facto pode ser hoje encarado como uma defesa. Quer o objecto exterior fosse Margarida quer fosse Helena, Fausto continuou a ser o sujeito e, por fim, o verdadeiro objecto da sua própria demanda, uma vez que Goethe intencionalmente só se demandava a si mesmo. Tal como Biron em Canseiras de Amor em vão, Goethe procurava nos olhos das mulheres o autêntico fogo prometeico como um reflexo da sua própria chama criativa. Shakespeare é licenciado e pretende deliberadamente provocar o riso quando aborda este aspecto, mas Goethe é tão narcisista quanto Biron. Percebe-se porque é que a crítica feminista se sente mais à vontade com Shakespeare; é que a postura de Shakespeare é para todos os sexos e para nenhum. Goethe é tão vulnerável a uma crítica feminista que os resultados poderiam ter pouco interesse, a não ser que a crítica fosse dirigida à feminização do grotesco na mitologia monstruosa que se perfila à nossa frente.

O único rival contemporâneo de Goethe como poético fazedor de mitos foi William Blake, que não tinha público, e cujas «épicas breves» (uma noção

222

O CÃNONE OCIDENTAL

miltoniana), gravadas em placas, ainda hoje só se destinam a um pequeno, conhecedor e quase obsessivo grupo de leitores. Uma vez que eu tenho lido desde a infância os poemas mais esotéricos de Blake, e publiquei extensos comentários acerca deles quando ainda era jovem, é para mim natural, à medida que leio Fausto, Parte II, pensar em Blake como contraste. As criações mitopoiéticas de Blake são sistemáticas, e estão largamente ao serviço da sua disputa apocalíptica com a tradição canónica. As invenções de Goethe são de estilo livre, profundamente chistosas, e trabalham no sentido de subsumir a tradição. Estou surpreendido comigo próprio ao escolher Fausto, Parte II, em vez de Quatro Zoas, Milton e Jerusalém.

O mesmo julgamento deve ser feito quando Shelley, Keats e Byron são justapostos à Parte II. Nem Shelley nem Byron iriam contra este veredicto, tivessem esses dois admiradores de Goethe sobrevivido para lerem o seu maior poema. A tradução feita por Shelley de alguns fragmentos da Parte I é ainda a melhor em língua inglesa, enquanto a relação Byron-Goethe é um dos centros principais, só parcialmente oculto, da Parte II. O espírito de Byron surge no Jovem Condutor da Quadriga e no desventurado Eufórion, filho da união entre Fausto e Helena. De uma maneira ainda mais estranha, o byrónico, que para Goethe é o mesmo que demoníaco, faz sentir a sua presença na figura de Homunculus, um ser muito mais vivo do que o Jovem Condutor da Quadriga ou do que Eufórion. Goethe e Byron nunca se encontraram, e entre eles só houve uma breve troca de alguns cumprimentos epistolares, antes de Byron partir para a morte, na Grécia, mas não é exagero afirmar que Goethe nutriu uma espécie de ardente entusiasmo por Byron, tendo-o estranhamente posicionado acima de Milton e logo abaixo de Shakespeare. O inglês algo imperfeito de Goethe afectou sem dúvida estes seus julgamentos, os quais, porém, não eram pouco comuns em toda a Europa durante o período romântico. Apesar de todos os anseios clássicos de Goethe, Fausto, Parte II, é a obra central do Romantismo europeu, e o byronismo tinha de estar presente nesta tragédia alemã que não é tragédia.

Tanto no seu trabalho como por via dele, Shakespeare e Dante, Goethe, Cervantes e Tolstoi destroem todas as distinções entre géneros

literários.

Goethe, muito à maneira das ironias de Hamlet, assume o risco de explicitamente ridicularizar os géneros. Não tenho memória de qualquer outra obra com a eminência de Fausto que tão agressivamente recuse dar ao seu leitor uma qualquer perspectiva clara. Talvez fosse por isso que o perspectivista Nietzsche se sentiu imensamente atraído por Goethe, mas qualquer leitor (incluindo eu próprio) se sente numa posição muito desconfortável ao ter de se confrontar com um poema que em nenhuma altura se permite ser levado completamente a sério, ou conjuntamente a sério e a brincar. Há uma certa falta de boa-fé autoral por parte de Goethe, se bem que, de outra perspectiva, essa falta seja extraordinariamente (e deliberadamente) fascinante. Finnegans

A I D A D E A R I S T O C R Â T I C A 223

Wake, que é um elefante branco literário tão grande quanto Fausto, é um livro muito divertido, a partir do momento em que se aprendeu a lê-lo, mas está repleto de boa-fé joyciana. Dedique-se uma parte imoderada do tempo de vida a Finnegans Wake e logo se verá que o esforço foi recompensado; é esse o desígnio da obra. Fausto, Parte II, é um escandaloso prazer para um leitor exuberante, mas é também uma armadilha, um abismo mefistofélico onde nunca se alcança o fundo.

Joyce encara Finnegans Wake com uma seriedade sincera, mas também delicada; o leitor da obra não está ali para ser ridicularizado nem explorado.

Tão ambiciosamente quanto Joyce, Goethe desafia a literatura mundial e procura uma transformação da linguagem, mas um tanto à custa do leitor. Embora sendo um heróico bardo viconiano da Idade Caótica, Joyce é democrático no seu elitismo literário, tal como Blake o fora antes dele. Se nos esforçarmos por ultrapassar as dificuldades dispostas no texto, seremos generosamente recompensados no fim. Goethe, que sabia ser o último bardo da Idade Aristocrática, tem uma enorme satisfação em nos abandonar à contradição e à confusão finais. Este facto em pouco ou nada influencia o esplendor estético da Parte II, mas deixa-nos com certeza um bocado exasperados, sobretudo no nosso tempo actual. Talvez isso só queira dizer que o tempo do homem faustiano já entrou, finalmente, na idade do feminismo e das ideologias suas aliadas. Mas também pode querer dizer que Goethe nos censura por querermos dos poemas aquilo que eles não têm para nos dar. Mesmo assim, a questão mantém-se. Para além do exibicionismo autoral e da interminável exuberância da linguagem, o

que é que a Parte II possui? Será que a magnificência lírica e a inventividade mitopoiética são só por si suficientes para sancionar uma composição tão bizarra e barroca com o dobro do tamanho de Fausto, Parte I?

Estaremos verdadeiramente iludidos se pedirmos mais do escritor mais forte que alguma vez compôs em alemão?

Há uma audácia extraordinária na tentativa de Goethe de exaltar simultaneamente o desejo e a renúncia num único drama poético, mesmo que ele tenha doze mil cento e onze versos de extensão e tenha levado sessenta anos a fazer. Embora se tenha tornado um sábio nacional, Goethe estava agradavelmente desprovido tanto de uma religião normativa como da moralidade da classe média, e também não se deixava intimidar por considerações sociais de bom gosto. Em Fausto vale quase tudo, sobretudo na Parte II. Muitos dos leitores cultos leram uma qualquer versão da Parte I, e por isso vou comentá-la aqui só na medida em que se pode considerar que a Parte II depende dela como primeiro plano. Tal como afirmei antes, as duas partes são diferentes ao ponto de constituírem dois poemas separados, mas, uma vez que Goethe pensou de modo diferente, são as suas intenções autorais que devem prevalecer.

Uma representação completa de Fausto, de ambas as partes, demoraria presumivelmente vinte e uma ou vinte e duas horas, usando um Hamlet sem

224

O C Â N O N E O C I D E N T A L

cortes como modelo de comparação e multiplicando por mais ou menos quatro. Em vista de uma tal eventualidade, eu juntar-me ia ao Lorca que gritava na morte do toureiro: «Não quero ver!» Goethe tinha a estranha noção de que Shakespeare não escrevera para o palco, e com toda a certeza o Fausto completo é mais bem representado na vida depois da morte (embora já tenha havido uma representação na Alemanha). Emergindo como emergiu do Sturm und Drang, ou da versão alemã da Idade da Sensibilidade inglesa, Goethe associou naturalmente um drama autenticamente sublime com o teatro da mente - o que não quer de maneira nenhuma dizer que Fausto seja uma peça filosófica. Antes, este poema dramático obcecado com o desejo sexual tem muito pouco a ver com uma representação realista do amor em qualquer contexto social, apesar da eminente tentativa marxista de Georg Lukács de análise da relação

Fausto-Margarida. Enquanto fantasia gigantesca, Fausto habita a região dos impulsos freudianos, Eras e Tânato, com o próprio Fausto a ser um Eras intranquilo e Mefistófeles um Tânato agitadoamente tranquilo.

Entremos em Fausto, Parte 1, na altura da Noite de Walpurgis, privando

-nos dos encantos contidos nos aflitivos primeiros estádios da sedução catastrófica da pobre Margarida por Fausto. A Noite de Walpurgis, de Goethe, como qualquer leitor rapidamente reconhece, não deve ser entendida como uma orgia maligna de celebração de um sabat de bruxas no cimo do Brocken, nas montanhas de Harz. Afinal de contas, este não é exactamente um poema cristão, e a alma de Goethe prefere o Brocken a uma catedral. E também nós preferimos, a partir do momento em que contrastamos a Noite de Walpurgis com a cena que a antecede, quando Margarida (chamemos-lhe Gretchen, tal como Goethe começa a partir de agora a fazer) encontra o seu Espírito Maligno na catedral, e desfalece perante a perseguição que lhe é movida por este vapor gasoso altamente cristão, o qual não tem nada em comum com o animado Mefistófeles. Ainda mais decisivo é o contraste entre a Noite de Walpurgis e uma das cenas anteriores, Floresta e Caverna, que interrompe a corte de Fausto a Gretchen.

Goethe partilha com Walt Whitman (um duo inverosímil !) a estranha singularidade de serem os únicos poetas maiores que, antes do século :xx, abordaram abertamente a masturbação; Whitman celebra-a, e Goethe é irónico. Mefistófeles aparece a Fausto, em Floresta e Caverna, interrompendo um devaneio solitário no qual Fausto considera a beatitude «sempre mais próxima dos deuses», e injustamente culpa Mefistófeles do desejo que o estudioso sente agora por Gretchen. A resposta do Diabo é demolidora (tanto aqui como subsequentemente a tradução que utilizo é a de Stuart Atkins, que me parece ser a versão inglesa mais exacta) :

Deve ser um prazer celestial!

No relento da noite em monte e vale,

A I D A D E A R I S T D C R Ã T I C A 225

Para Terra e Céu em êxtase abraçar,

Inchar até se julgar Deus; revolver

As entranhas da Terra numa visão,

Sentir no peito os seis dias da Criação,

Em força ativa não sei o quê fruir,

E em êxtase de amor com tudo se fundir,

Desaparecida toda a essência terrena,

Para com a in tuição suprema (faz u m gesto)

Não sei como - concluir1•

Se Fausto foi ou não impedido de se perder na masturbação é algo que não está verdadeiramente sujeito a dúvida. Insinuações que apontam para uma auto-satisfação encontram-se noutros lugares na Parte 1 e ao longo da Parte II. A Noite de Walpurgis - no seguimento desta rejeição de sublimação e da subsequente sedução de Margarida, seguida do autotortimento cristão desta - surge-nos como um alívio enorme. O próprio Fausto experimenta um exuberante sentido de liberdade à medida que parte num turbilhão ascendente, que é um acesso a regiões de sonho, eróticas e libertadoras, onde ele se mistura com as jovens bruxas nuas que por ali abundam, incluindo a magnífica Lilith, a primeira mulher de Adão. O clímax da dança-orgia que se segue está nas contraditórias visões de Fausto e de Mefistófeles, que vêem a mesma figura, mas que é interpretada pelo Diabo como sendo Medusa e por Fausto como sendo a sua Gretchen que ele próprio vitimizou. O pathos do destino de Gretchen irá centrar o restante Fausto, Parte I, o qual está todo ele contaminado pelo sabat das bruxas e pela exaltação prática do apetite erótico que nele é feita. No que ao céu diz respeito, Gretchen pode ser salva, mas o leitor foge da cena da sua agonia com Fausto e Mefistófeles, bastante satisfeito por ter trocado um sofrimento de tipo Ofélia pelo mundo visionário da Parte II.

Porque este meu livro se relaciona com a questão canónica, o meu interesse em Fausto, Parte II, está aqui limitado precisamente a isso: o que é que faz com que um poema tão estranho seja permanente e universal? Não tenho o espaço nem o conhecimento especializado para oferecer um comentário de toda a obra. A aposta de Fausto com Mefistófeles é uma dificuldade tradicional para os críticos de ambas as partes do drama, mas eu penso que ela é uma questão menor. A falta de personalidade de Fausto deixa-me indiferente quanto a saber se ele alcança um momento maravilhoso, e por isso suplica que esse momento continue por mais algum tempo. Também o tema da sua luta contínua me parece ter poucas consequências, quer como estímulo para negociar um acordo com o Diabo quer como presumível

salvação Sigo a tradução de Fausto, Parte I, da autoria de João Barrento (Obras Escolhidas de Goethe, Volume VI, Círculo de Leitores, Lisboa, 1993).

226

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

de um tal pacto. O poder do trabalho de Goethe não reside nestes já gastos lugares-comuns; se eles tivessem o peso que se lhes atribui já há muito tempo que teriam levado o Fausto para o fundo. A força mitopoiética da Parte II está centrada em invenções muito diferentes: a descida de Fausto às Mães e a subsequente visão de Helena; a génese e o percurso de Homunculus; a clássica Noite de Walpurgis; o idílio de Fausto, Helena e Eufórion; finalmente, a disputa pela alma do Fausto já morto, e a equívoca descrição do céu que finaliza o poema. A partir destas curiosas construções imaginativas, Goethe configura um mito compósito que marca a sua diferença para qualquer leitor que esteja disposto a, e seja capaz de, se debater com uma poesia tão difícil quanto rapsódica.

O sublime mau gosto de Goethe regressa no memorável episódio das Mães, no qual a «chave» oferecida a Fausto por Mefistófeles é muito claramente fálica: MEFISTÓFELES: Toma esta chave!

FAUSTO: Como? a pequenina?

MEFISTÓFELES: Aceita-a, não desdenhes do que vale!

FAusro: Cresce nas minhas mãos! reluz! faísca!

MEFISTÓFELES: Quanto nela possuis, bem cedo notas:

Essa chave te indica o lugar próprio;

Por guia a toma, que te leva às Madres!

Esta descida implica um encontro múltiplo, impreciso e quase incestuoso, com os antepassados femininos de cada um de nós. Quando Mefistófeles diz a Fausto que lá em baixo ele ficará rodeado de estranhas formas, o interrogante estudioso é instado a fazer o seguinte: «Vibra a chave, de ti conserva-as longe ! » Fausto responde com entusiasmo : «Quando a empunho, sinto força/ Para a empresa sublime o peito alarga-se.» A «empresa sublime » da descida mítica é manifestamente uma masturbação, heróica no seu prolongamento, e altamente poética no seu resultado: a visão do início da violação de

Helena por Páris. Cheio de ciúme e ele próprio louco de desejo pela clássica feiticeira, Fausto exclama que a sua mão ainda segura a chave. Aponta a chave a Páris até conseguir tocar aquela aparição, e apodera-se de Helena. Há uma explosão orgásmica, Fausto desmaia e os fantasmas dissolvem-se em vapor.

Com isto conclui-se o primeiro acto. Benjamin Bennett demonstra que todos os quatro restantes actos da Parte II terminam com insinuações progressivamente mais subtis de clímax masturbatórios. No final do segundo acto, Homunculus leva a cabo um suicídio onanístico aos pés de Galateia.

Eufóron finaliza o terceiro acto lançando-se no ar com uma feroz intensidade erótica, ao mesmo tempo que recusa o conforto feminino. A sátira que Goe-

▪

A I D A D E A R I S T O C R A T I C A

227

the faz do cristianismo é uma componente importante do fecho dos quarto e quinto actos, com claros indícios de que o contexto da masturbação é ainda relevante. No quarto acto, um jubiloso arcebispo tem a visão de uma catedral subindo no ar desde «O profanado espaço, onde pecaste tanto», enquanto todo o poema termina com uma epifania pseudodantesca na qual Gretchen se transforma em Beatriz e Fausto assume o papel de Dante. Contudo, no meio desta explosão de exaltação protocatólica, Goethe mantém-se discretamente escandaloso. A cena final está repleta de «Fervente, divino amor», à medida que um Pai é trespassado por setas, e um outro vê o todo-poderoso Amor no movimento de uma árvore que se ergue a direito em direcção ao céu. No meio de todo este êxtase celestial, os «Anjos mais Perfeitos» recusam sordidamente transportar quaisquer restos impuros, «Inda que fosse asbesto», da terra, como se insistissem na separação do espírito e do corpo. Tal como Bennett nos recorda, o devaneio espiritual ao longo do poema é sempre de carácter erótico, mas limita o seu erotismo à esfera da auto-excitação e da auto-satisfação.

A descida às Mães, que para o deslumbrado Fausto nunca seria possível sem a chave fálica, é efectivamente a invocação das musas da mitologia para a Parte II. Mefistófeles conseguiu desviar Fausto da auto-satisfação através da vitimizada Gretchen; constitui um avanço

meramente irónico e uma derrota humana o facto de Fausto regressar ao auto-erotismo, ao longo da Parte II, através da união espectral com uma Helena ectoplásmica. O dilema do perspectivismo, é-nos novamente resumido por Goethe, e nunca é resolvido na Parte II. É mais uma vez um sabat de bruxas, agora mais clássico que germânico, que nos dá imagens mais exuberantes de Eros do que as que nos são dadas pelas solitárias lutas românticas ou pelos públicos incitamentos cristãos.

Goethe acrescenta a ironia suplementar de Mefistófeles, um diabo cristão, se sentir frequentemente numa posição desconfortável quando confrontado com o realismo da clássica Noite de Walpurgis. «Nu quase tudo», murmura ele perante Esfinges impudicas, Grifos descarados e todo o tipo de criaturas que «de hirsuta coma ou alados, nos olhos se reflectem».

É moderadamente hilariante o momento em que o Diabo deseja que lhes fossem colocados um ou dois emplastos «à moderna». Fausto, ansiando pela sua clássica Helena, sente-se mais em casa entre os monstros antigos, enquanto Homunculus é o mais temerário do trio. Este ser singular, uma das invenções mais gloriosas da Parte II, foi criado por Wagner, o alquimista, que fora outrora o fiel assistente de Fausto. Homenzinho encantador, ou adulto em miniatura, obrigado a viver dentro de um pequeno frasco de vidro, Homunculus de modo nenhum se assemelha a Mefistófeles, cuja presença no laboratório de Wagner deu a energia infernal que transformou chamas em algo mais do que uma mente humana. Homunculus não é sarcástico nem niilista, tal como não é uma espécie de Fausto em miniatura, como foi sugerido por

228

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

alguns críticos. Demasiado delicado para ser uma sátira goethiana, o Homunculus Hermético ultrapassa-nos a todos em conhecimento e entendimento.

Uma chama de consciência não encarnada mas manifestada na mente, é ele e quase mais ninguém no poema que parece gozar de uma maior afeição por parte de Goethe. Infinitamente divertido e agradável, tem o trágico defeito de ansiar pelo amor, o que lhe virá a provocar a sua desesperada autodestruição quando encontra Galateia.

Apesar de estar confinado ao segundo acto, Homunculus causa uma

impressão tão forte enquanto personalidade porque o Fausto da Parte II está infelizmente para além da personalidade, pelo menos no que diz respeito a Goethe. O Fausto da Parte 1 era uma versão de pobre-homem de Hamlet, mas tinha emoções fortes, uma agressividade idiossincrática e a capacidade de ser deveras negativo. Na Parte II ele é enfadonhamente nobre, absorto e incapaz de ter reacções elementares de qualquer espécie. Goethe idealizou conscientemente este outro Fausto em termos de uma alegoria do temperamento poético clássico, de modo que até mesmo a sua paixão por Helena se torna uma versão da própria paixão de Goethe pela poesia e pela escultura gregas. Inevitavelmente, esta elevação bastante fria de Fausto acarreta uma mudança paralela em Mefistófeles, que quase deixa de ser o Diabo, tal é a severidade com que se vê forçado a ser uma espécie de cristão do Alto Romantismo, censurando vaidosamente o esplendor do que é clássico, ou pelo menos procurando de alguma maneira reconciliar a Grécia com a Alemanha.

Pobre Mefisto ! Transforma-se num raciocinador e num comparador, até num historicista, em vez de ser um maquinador que procura devolver-nos às nega

ções do Abismo Primordial.

Deve ser por isto que a própria ideia de mandar Fausto para a Noite de Walpurgis parte não do Diabo, mas de Homunculus. O pequeno homem deixa claro que a finalidade da expedição é a de ela ser uma terapia para Fausto, porque o traz para mais perto de Helena, enquanto o seu motivo pessoal é o impulso que irá culminar aos pés de Galateia. Todos estes detalhes são secundários face ao verdadeiro motivo de Goethe, que é pôr em cena o grande capítulo da sua carreira poética, os mil e quinhentos versos de um antigo sabat grego que nunca existiu, em terra ou no mar, mas que agora existe porque Goethe pretende dar-lhe vida.

Se na essência da poesia se encontra a invenção, como o Dr. Johnson acertadamente defendia, então a clássica Noite de Walpurgis mostra-nos aquilo que a poesia é em essência: um arrebatamento controlado, uma originalidade radical que subsume qualquer força anterior e, acima de tudo, a criação de novos mitos. Goethe confirma o seu lugar no Cânone Ocidental ao acrescentar mais estranhamento à beleza (que é a fórmula de Walter Pater para a poesia romântica) do que qualquer outro poeta ocidental depois dele conseguiu fazer. O sublime de Goethe leva o grotesco mais longe do que eu

alguma vez podia pensar ser possível. Este conseguimento é tão singularmente escandaloso que a crítica literária tem sido incapaz de lidar com ele, particularmente a crítica alemã, tendo em conta que a idolatria de Goethe é uma religião secular tão solene.

Goethe exclui quase tudo quanto poderíamos esperar encontrar no classicismo normal: os deuses olímpicos, os guerreiros homéricos, os heróicos matadores de monstros. Os deuses goethianos são eles próprios monstros: as Forquíades, seres sem forma que espreitam na Noite Primeva. Bastante estranhamente, o único equivalente contemporâneo que consigo encontrar é o longo pesadelo que abre a obra de Norman Mailer *Noites Antigas*, que nos transporta ao mundo de *O Livro dos Mortos* egípcio. Mailer está no seu melhor naquelas páginas terríveis, e transmite de maneira muito sugestiva a alteridade das suas noites antigas. Os lapsos surgem mais tarde nesse seu romance egípcio, mas a morte, tal como a sodomia anal, nunca deixa de estimular a imaginação de Mailer.

A especialidade de Goethe é mais a da vida na morte, e o seu passeio pelo lado oculto ultrapassa vivamente o de Mailer. Começamos em Tessália, situada na Farsália, que é o lugar onde César derrotou Pompeu. Goethe converte a bruxa Ericto, uma criação do poeta Lucano, de profanadora de cadáveres em cronista de batalhas vãs. Em vez de enfrentar o bizarro trio formado por Homunculus, Fausto e Mefistófeles, ela foge, deixando-os à vontade para explorar os milhares de fogueiras à volta das quais estão reunidos deuses e monstros primevos, ressuscitados para esta única noite do ano.

Goethe manipula tantos modelos clássicos no seu contraponto mitopoiético que é ilusório seleccionar um deles como sendo o seu génio condutor.

No entanto, *As Rãs* de Aristófanes parece ser, de facto, a obra precursora que mais perto se encontra. Aristófanes era um parodista cruel, particularmente de Eurípides, mas nenhum parodista na história da literatura é tão abrangente quanto o Goethe de Fausto, Parte II. A singular série de tonalidades começa a ser estabelecida quando Mefistófeles dá de caras com os Grifos, que eu não teria certamente um grande interesse em encontrar. Estes animais nada amigáveis, que tinham por tarefa a guarda de tesouros, têm cabeças e asas de águias, e tronco e patas de leões. Multicoloridos, de olhos penetrantes, terrivelmente rápidos, eles são os últimos animais de guarda, ferozes por temperamento. Mas em Goethe eles são só uns velhos sovinas repulsivos que, quando saudados por Mefistófeles como «velhos respeitáveis», respondem como se fossem qualquer coisa semelhante a

toscas organizadores de dicionários, enrolando o erre gutural: Noites Antigas [Ancient Evenings J de Norman Mailer. Sigo o título da versão portuguesa da autoria de Teixeira de Aguiar (Publicações Europa-América, Mem Martins, s/ d.).

230

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Não são velhos, são Grifos! - Ninguém gosta

De ouvir chamar-se velho. Cada termo

Da origem donde vem tira o sentido:

Velho, vilão, velhaco, vil, velhote,

Sons na etimologia quase análogos,

Desagradam-nos muito.

Nenhum leitor consegue ter medo de um animal heráldico que solta um verso como este:

Grau, gramlich, griesgram, greu/ich, Graber, grimmig.

Assim que os monstros de Goethe começam a falar, nem mesmo o feito irascível que os caracteriza é mais assustador que a deselegância verbal dos seres fantásticos em Alice do Outro Lado do Espelho. A clássica Noite de Walpurgis é infantilizada ao ponto de converter cada ser demoníaco num ser grotesco. Assim, as esfinges não são sobretudo eminências graníticas com rostos de raparigas e corpos de leões; em vez disso, apresentam-se como tagarelas contadoras de histórias, intrometidas supersticiosas que ainda colocam enigmas inteligentes. As lendárias Sereias não iludem ninguém e não cantam lá muito bem, enquanto as Lâmiás, que deviam ser vampiras dementes, são só prostitutas provincianas com apertados vestidos de renda e exageradamente pintadas, que ainda conservam o poder de se transformar em entidades muito desagradáveis quando abraçadas.

Nenhum dos monstros de Goethe é menosprezado por ele; o carácter grotesco de todos eles não deixa de ter esplendor e intensidade, mas, afinal de contas, nós estamos ali unicamente como Fausto está, completamente obcecado pela Helena ausente, ou como o desencorpado Mefistófeles, mais repulsivo do que tudo quanto encontra. Nós vemos como Mefistófeles vê porque, dos três, somente

ele está em busca não de realização pessoal mas, sim, de toda e qualquer sensação que possa conseguir. É claro que ele nada consegue, e anda de um lado para o outro perdido até que tropeça em Homunculus, que o leva a ouvir um debate entre o filósofo pré-socrático Tales e Anaxágoras.

Tales, sereno e aparentemente sábio, argumenta a favor da água como primeiro princípio, mantendo-se entretanto cego diante das catástrofes da Noite de Walpurgis. Anaxágoras, apóstolo do fogo, é um apocalíptico revolucionário à maneira do Ore de Blake, ou dos revolucionários autênticos que ajudaram a desencadear a Revolução Francesa. Dado que Anaxágoras fica prostrado no chão, adorando Hécate e, ao mesmo tempo, acusando-se a si mesmo pelos desastres, a palma é indiscutivelmente entregue ao Tales de temperamento delicado, se bem que demasiado panglossiano.

■

A I D A D E A R I S T O C R Ã T I C A

231

Quando a clássica Noite de Walpurgis chegou ao fim através de muitas mais complexidades, os nossos três aeronautas haviam passado por sortes muito diferentes. Mefistófeles, o mais maldoso de todos os turistas alemães, teve uma pândega medonha no sabat grego das bruxas. Desiludido com cada uma das tortuosas Lâmbias, o pobre diabo anda perdido de um lado para o outro até que encontra as verdadeiramente hediondas Forquíades, três bruxas feiíssimas com um só olho e um só dente que usavam por turno.

São tão horríveis que Mefistófeles nem consegue fixar nelas o olhar, até que percebe que são suas irmãs, filhas da Noite e do Caos, tal como ele próprio.

Admitindo a condição delas, ele funde-se com uma das três, e é sob a forma informe de uma deusa grega do Abismo que ele deixa Farsália, partindo para Esparta, para aí aguardar o regresso de Helena.

Fausto alinhou entretanto com Quíron, o Centauro, um céptico gentil que procura curá-lo da sua obsessão por Helena, levando-o a Manto, filha do médico arquetípico Esculápio. Mas ela é uma romântica órfica, não uma reducionista racional, e, reconhecendo em Fausto um outro Orfeu, leva-o, tal como já havia levado Orfeu, até Perséfone, desta vez para trazer de volta Helena e não Eurídice. Com enorme astúcia, Goethe decidiu não escrever a cena entre Fausto e Perséfone,

cabendo-nos a nós próprios imaginá-la.

Em alternativa, Goethe investiu as suas energias criativas na história de Homunculus, cujo destino não lhe permite sobreviver à clássica Noite de Walpurgis. Procurando alcançar uma existência própria fora do seu frasco, a criaturinha aguenta o debate de Tales e Anaxágoras, mas dele não retira qualquer conselho útil. Em vez disso, parte com o gentil Tales para observar a mais bela invenção de Goethe, uma espécie de carnaval aquático barroco no qual se mostram Sereias (agora, de certa maneira, redimidas), Nereides e Tritões. Abandonámos Farsália com os seus monstros, e encontramos-nos no mundo iluminado pela lua das ilhotas do mar Egeu.

Em Samotrácia estamos no reino dos Cabiros, que são pequenos deuses muito singulares: «Propagando numerosos,/ O que são nenhum conhece.» Goethe não esclarece se estes gnomos ignorantes são unicamente peças de terracota, elogiados por estudiosos ignorantes, ou se são divindades poderosas, capazes de salvar os náufragos. Mas sejam eles o que forem, o celebrativo cortejo de seres marinhos jorra em honra deles, e é esse espectáculo estético aquilo que verdadeiramente importa. A glória do espectáculo é a graça oceânica Galateia, consagrada a Afrodite, que foi puxada por delfins desde a sua casa em Pafo. Simultaneamente ensejo da autotranscendência e da autodestruição de Homunculus, Galateia é para Goethe uma figura totalmente positiva.

Mais ambíguo é Proteu, mestre em fraudes e subterfúgios, mas também adivinho de confiança, com um conhecimento completo do tempo e

232

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

dos seus segredos. Escarnecedor de todas as aspirações humanas, este velho homem do mar é juvenil e bem-disposto e, por via de uma das melhores de todas as ironias goethianas, é ao mesmo tempo o melhor e o mais perigoso filósofo da arte de aconselhar Homunculus acerca de como viver e do que fazer. Lançar-se ao mar é o conselho dado por Proteu a Homunculus, a fim de este se unir numa metamorfose infinita, mas não na perspectiva de se elevar ao estatuto de humano. Os melhores dos humanos, Aquiles e Heitor, acabam descendo ao Hades. É preferível estar em movimento, tal como o mar está em movimento, aceitar a vida sem a morte individual que atormenta o humano.

Será que escutamos em Proteu um aspecto do próprio Goethe idoso, uma vez que o poeta foi um eterno modificador de formas em virtude dos poderes psíquicos que possuía? Ou será que Goethe se coloca a si mesmo no filósofo-profeta Nereu, que surge a seguir, o qual aconselha a renúncia, embora as ênfases que emprega sejam ainda as de Eras? Quando as Dórides, filhas de Nereu, presididas por Galateia, tentam persuadi-lo a conceder a imortalidade aos jovens marinheiros que elas salvaram e amaram, Nereu recusa, proferindo o que soa distintamente como a perpétua sabedoria erótica do próprio Goethe: « Quando a vossa afeição 'stiver cansada,/ Comodamente em terra ireis depô-los. » A renúncia é novamente enaltecida quando Nereu e Galateia, que tal como Lear e Cordélia partilham um amor avassalador entre pai e filha, trocam só um simples olhar e soltam um grito de reconhecimento e alegria antes de os delfins levarem Galateia para mais um ano de ausência.

Esta exaltação da renúncia, tão decisiva para o velho Goethe, fornece o equívoco pano de fundo à paixão de Homunculus. Cansado da sua existência enclausurada, o demónio alquímico decide escolher entre o fogo, o seu elemento natural, e a alteridade da água. Recusada definitivamente a orientação de Nereu, é montado em Proteu que ele vai ao encontro do cortejo de Galateia. A ironia goethiana impregna o clímax masturbatório da demanda erótica, quando Homunculus salta e acaba por morrer aos pés de Galateia:

« Que novo mistério, das ondas no meio,/ Aos olhos pasmados mostrar-se-nos veio?/ Em torno da concha, junto a Galateia,/ Já meiga, já forte, que chama se ateia,/ Par'cendo levada de impulsos de amor? » Galateia é o objecto, mas o pobre Homunculus é o amante solitário, até que por fim o seu pequeno frasco se quebra no trono dela.

A chama que constitui a vida de Homunculus entra nas ondas, transfigurando-as momentaneamente. As Sereias conduzem todos os seres marinhos num hino de triunfo, proclamando que a vitória pertence a Eras. Goethe concorda sem dúvida com isto, mas a clássica Noite de Walpurgis fecha com um acto que vai muito para além da renúncia. A oculta representação do intelecto humano isolado destrói a mente num outro tributo a Eras. A característica

A I D A D E A R I S T O C R Á T I C A 233

ambivalência de Goethe recusa-nos qualquer perspectiva absoluta acerca desta perda, e o resto de Fausto, Parte II, só irá reforçar a posição ambígua do velho poeta em relação à sua doutrina da

renúncia.

ESTOU PRESTES a saltar mais de três mil versos, magníficos, da Parte II, com o objectivo de me concentrar na cena da morte de Fausto, e na subsequente disputa cómico-séria pela sua alma que é levada a cabo por Mefistófeles e pelos anjos. A maior omissão que resulta deste meu salto (desajeitado mas desesperado) é a fantasia extraordinária de Helena, uma transposição maravilhosamente extravagante da Alemanha para a Grécia.

Com a sua habitual audácia, Goethe parodia Homero e as tragédias atenienses de modo a nos dar um dos poemas mais singulares alguma vez escritos: a ressurreição de Helena de Tróia, a sua união com Fausto, o nascimento e a morte do filho de ambos, Eufórion, e o regresso de Helena às sombras. Tal como acontece com a clássica Noite de Walpurgis, bem como com os coros celestiais no final da Parte II, a Helena que Goethe nos dá é um poema contracanónico, uma revisão impensável de Homero, Ésquilo e Eurípides, mesmo quando a clássica Noite de Walpurgis vira do avesso as origens da mitologia grega, e os coros finais parodiam « O Paraíso» de Dante com um sabor subtilmente agressivo.

Nada disto era novidade para Goethe, pois Fausto, Parte I, é uma contínua paródia de Shakespeare, acrescentada de alguns toques de Calderón e Milton. Não conheço nenhum outro poeta que tenha herdado tanto do Cânone Ocidental como Goethe herdou. De Homero a Byron, todo o cortejo é conduzido até Fausto, esvaziado e cheio de novo, mas com a enorme diferença que a paródia necessariamente representa, por mais dignificada que ela possa estar. Ao longo deste livro tenho defendido a ideia de que para se tornar canónica qualquer nova obra tem de conter o contracanónico dentro de si, mas nunca no sentido extremo de Goethe. Ibsen repete algo da postura de Goethe, e Peer Gynt parodia Fausto exactamente como parodia Shakespeare. Os outros grandes escritores da Idade Democrática - com Whitman, Dickinson e Tolstoi entre eles - não tentam congrega a tradição ocidental como Ibsen faz. Há versões de Ibsen na nossa Idade Caótica - o vulto de Joyce agiganta-se enormemente de entre elas -, mas os últimos vestígios da piedade de Goethe em relação ao que está a ser parodiado não subsiste em figuras de força comparável à sua. A relação de Beckett com Shakespeare é igual à de Joyce e, de certa maneira, igual à de Ibsen, mas não é, de maneira nenhuma, goethiana.

Curtius, no seu *Kritische Essays zur europaischen Literatur* [«Ensaio Críticos sobre a Literatura Europeia»], cita um excerto de uma carta que Goethe escreveu em 1817: «Nós, poetas epígonos, devemos

respeitar profundamente o legado dos nossos antepassados - Homero, Hesíodo, *et al.* - como constituindo os livros autenticamente canónicos; inclinamo-nos perante estes

234

O CÃNONE OCIDENTAL

homens a quem o Espírito Santo inspirou, e não nos atrevemos a perguntar quando ou aonde.»

Este não é o sotaque de Ibsen ou de Joyce. Escrevendo em 1949, Curtius foi exacto: Goethe assinalou o final de um aspecto da tradição. Talvez a minha apropriação de Vico se esteja aqui a intrometer, mas se «aristocrático»

se referir a um elitismo do espírito, ao sentido de uma gnose, então Goethe é, na verdade, o último grande escritor da era que Dante inaugurou. Para se escrever uma épica contracanónica ou um drama cosmológico como Fausto, Parte II, é preciso passar por uma relação mais íntima com o Cânone do que aquela por que ninguém desde Goethe passou (ou desfrutou). É isso que dá uma certa acerbidade à morte de Fausto, porque há algo mais que morre além da personagem de Fausto.

Como é que Peer Gynt teria morrido se Ibsen estivesse disposto a abandoná-lo ao Fundidor de Botões? Podemos nós imaginar a morte de Poldy Bloom? O homem faustiano morre uma morte clássica, como veremos a seguir, porque a continuidade com a tradição, por mais parodística ou irónica, não foi quebrada. Depois de Goethe foi quebrado tudo quanto pode ser quebrado. Emerson, Carlyle, Nietzsche, todos veneraram Goethe, e todos compreenderam que ele havia sido um final. A morte de Fausto ensaia esse final.

Freud, procurando uma imagem para a sua terapia, saiu-se com o «Onde ela estava, aí eu estarei». O projecto final de Fausto é a ambição, a reivindicação do litoral, a feitura de uns novos Países Baixos.

Ironista goethiano, apesar do seu cientismo goethiano, Freud sabia o que Fausto ainda estava a aprender no fim, e que é a mentalidade da inversão: « Onde eu estou, aí ela estará. » Na inversão, Mefistófeles e os seus capangas matam no interesse ecológico de Fausto, e Fausto passa por disparates edipianos devido ao remorso, mesmo quando afasta o Cuidado. Expulsando a magia, decidindo fazer frente à magia, decidindo fazer frente sozinho à natureza, rejeitando qualquer

possibilidade de transcendência, o Fausto moribundo (embora sem saber que está a morrer) começa a tornar

-se no homem freudiano, abraçando o princípio de realidade. Com esse abraço vem a ilusão idealista final, a de drenar o último pântano e, assim, onde ela estava, aí Fausto estará.

Mefistófeles intervém com o seu insulto final: Lémures macabros substituem os trabalhadores e, ao ouvir o som das pás deles, o Fausto cego desconhece que estão a cavar a sepultura dele, e não o seu aperfeiçoamento final da natureza. Espíritos virgilianos da noite e dos mortos, os Lémures são meros esqueletos, na verdade múmias, e plagiam a canção que em Hamlet é cantada pelo coveiro enquanto cava a sepultura de Ofélia. No meio desta música macabra, do som das pás e da melancolia hamletiana, Fausto solta incongruentemente a sua alucinação final: « Gozo ditoso o meu mais celeste instante. » Com isto cai para trás nos braços dos Lémures, que o

A I D A D E A R I S T O C R A T I C A 235

deitam no chão e o inumam. Nos termos da própria linguagem de Fausto, a sua alma deveria ser confiscada, ela e a aposta perdida por Deus.

Aquilo que se segue é uma comédia terrível e esplêndida, temperada com o mau gosto deliberadamente chocante do Goethe idoso. Enquanto o desventuradamente aflito Mefistófeles lastima que os acordos não tenham hoje em dia qualquer valor, uma tempestade de rosas angélicas abate-se sobre ele e sobre os seus cobardes diabos. Sozinho no combate, abandonado pelos seus demónios menores, o infeliz Diabo perde o controlo de si mesmo e é dominado por um divinamente inspirado desejo pelos traseiros dos rapazinhos-anjos. A alma de Fausto é carregada para o Céu por estes jovens sedutores, e Mefistófeles queixa-se com toda a razão do modo como foi defraudado. Tudo isto é um divertimento genuíno, indecoroso, e talvez Goethe devesse ter terminado aí. Em vez disso, ele saqueia e parodia «Ü Paraíso » de Dante pondo a partir daí todos os leitores perante um problema derradeiro de perspetivação. Que devemos nós fazer com esta conclusão aparentemente católica de um drama poético simultaneamente não cristão? Os Rapazes Bem-Aventurados e os vários graus de anjos constituem um tipo de entidade, mas como deve o leitor reagir às baterias celestiais do Doutor Marianus e de todas as mulheres penitentes que cuidaram de Jesus ?

Irá mesmo Fausto estabelecer a sua residência nos céus dantescos na

qualidade de professor extremoso de um bando de Rapazes Bem-Aventurados?

Estará Oscar Wilde de algum modo a escrever esta conclusão antes de tempo, ou será que tudo isto é a blasfémia final de Goethe, a sua afronta derradeira às sensibilidades normativas?

Se se ler com atenção, não é provável que se considere que a visão final de Goethe é incaracteristicamente cristã. Antes, ela é hermética e pessoal, e heterodoxa no mais alto grau; mas a visão de Dante também o era até a Igreja se render à sua excelência e a canonizar. Goethe emula Dante muito dissimuladamente, e ao mesmo tempo excede-o ao entronizar mais do que uma Beatriz pessoal no céu. Mesmo o Doutor Marianus não é exactamente um ortodoxo : «Rainha por nós saudada,/ Que aos deuses igualamos.» E a pobre Gretchen, que se arrependeu na Terra e se arrepende ainda no Céu, só é aceite pela Mater Gloriosa para que Fausto possa ser ensinado, quando segue a sua amada até às esferas mais elevadas.

Mas quando é que escutámos Fausto a arrepender-se? É verdade que Fausto morreu, mas com cem anos de idade já não era sem tempo. Não arrependido, não perdoado, após uma vida inteira conluiado com o Diabo, Fausto ergue-se para uma salvação imediata, tal como é próprio de um nome que significa «O favorecido» . É injusto, católico não é com certeza, e não é cristão seja em que sentido não ortodoxo for. Goethe subsumiu descaradamente a mitologia católica e as estruturas dantescas no seu próprio sistema mitopoiético, tão pessoal quanto o de Blake, mas que corteja

•

236

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

ou convida, de facto, autocontradições de um modo muito mais vivo. Se Fausto se encontra nas esferas mais elevadas é porque a religião do goethismo esotérico veio até ele para o redimir. À medida que Fausto, Parte II, se aproxima do fim, cristianismo e Cristo são apenas mais um elemento num contraponto mitopoético.

As últimas palavras são puro Alto Romantismo erótico goethiano :

« Ü feminino eterno/ Atrai-nos para si.» Qual é o caminho mostrado nessa atracção? O caminho não foi mostrado a Fausto pela Virgem, mas por Margarida e Helena. O caminho foi mostrado a Goethe pela

sua grandiosa sequência de musas, imortalizadas na sua poesia lírica. As tonalidades católicas que vão surgindo à medida que a Parte II vai chegando ao fim são ainda uma outra instância do contracanónico, nem mais nem menos, no perpétuo triunfo goethiano da linguagem e da personalidade.

TERCEIRA PARTE

A Idade Democrática

10

Memória Caótica

no Wordsworth da Primeira Fase

e em Persuasão de Jane Austen

EMBORA A AFIRMAÇÃO seja discutível, há musicólogos que declaram que os três grandes inovadores da nossa história musical foram Monteverdi, Bach e Stravinsky. Julgo que a poesia lírica ocidental, canónica, só deverá ter duas figuras assim: Petrarca, que inventou a poesia do Renascimento, e Wordsworth, de quem se pode dizer que inventou a poesia moderna, a qual existe em contínuo há já dois séculos. Nos termos de Vico, e dado que recorri a eles para organizar este livro, Petrarca criou a poesia lírica da Idade Aristocrática, que veio a culminar em Goethe. Wordsworth inaugurou a bên

ção/ maldição da poesia das eras Democrática/ Caótica, que consiste em os poemas serem «acerca» de nada. O tema desses poemas é o próprio sujeito, ele ou ela, manifestado sob a forma de presença ou de ausência.

Petrarca inventou aquilo a que John Freccero chamou poesia de idolatria; Wordsworth começou tudo de novo numa tábuia rasa da poesia, como foi observado por William Hazlitt, e preencheu esse registo vazio com o eu ou, mais precisamente, com a memória do eu. Na Segunda Idade Teocrática - que eu, seguindo ansiosamente Vico, profetizo como estando iminente -, creio que a poesia irá pôr de parte tanto a idolatria aristocrática como a memória democrática, retornando a uma função mais restrita, de carácter devoto, embora eu

me interroque sobre se o objecto de devoção se irá sempre chamar Deus. De qualquer modo, Wordsworth

é um início, embora, como todos os grandes escritores, ele fosse assombrado por precursores heróicos - por Milton e Shakespeare, para além de quaisquer outros.

Pode parecer que Jane Austen é uma escolha extravagante para repartir um capítulo com Wordsworth. Contudo, ela foi uma contemporânea mais jovem dele, tendo nascido cinco anos depois de Wordsworth; e embora ele tivesse vivido mais um terço de século do que ela, toda a sua poesia mais vital foi composta antes de ela ter começado a publicar. O cosmo literário de Austen centrou-se nos precursores que ela tinha no romance, Samuel Richardson e Henry Fielding, e no Dr. Johnson. Não possuímos qualquer prova de que ela tenha lido Wordsworth, exactamente da mesma maneira que não há qualquer prova de que Emily Dickinson tenha lido alguma vez Walt Whitman. No entanto, há preocupações que os últimos romances de Austen - sobretudo o romance *Persuasão* (1 8 1 8), publicado postumamente - partilham com Wordsworth e, por isso, decidi justapor a Austen da última fase ao Wordsworth da primeira fase, e a três poemas em particular:

« Ü Velho Mendigo de Cumberland » (1 7 9 7), « A Casa em Ruínas » (1 7 9 8) e « Michael » (1 8 0 0) .

Wordsworth escreveu poesia mais influente, e mesmo mais sublime, na sua épica « Prelúdio », bem como na tríade dos grandes poemas líricos de crise: a ode « Sugestões de Imortalidade », « A Abadia de Tintern » e

« Firmeza e Independência ». Mas há uma acerbidade tão terrível nos três poemas que escolhi que nem o próprio Wordsworth a consegue igualar noutros textos seus e, à medida que eu entro na velhice, aqueles poemas tocam-me mais do que virtualmente quaisquer outros poemas, quer em virtude do seu pathos finamente controlado, quer pela dignidade estética com que representam o sofrimento humano individual. Eles possuem uma atmosfera que o primeiro Wordsworth partilha unicamente com o Tolstoi da última fase e com alguns momentos de Shakespeare: uma mágoa universalmente comum apresentada com perfeita simplicidade e sem as máculas de qualquer

tipo de ideologia. Após a viragem para o século x1x, Wordsworth tornou-se um poeta mais miltónico, mas quando tinha vinte e tal anos ele era muito shakespeareano, tendo reescrito Otelo em « Gente de Fronteira»

[The Borderers] e captado em mendigos, bufarinheiros, crianças e loucos algo da natureza jobiana d'O Rei Lear. Eis a extraordinária abertura de

« Û Velho Mendigo de Cumberland» :

Vi um velho mendigo durante o meu passeio;

Estava sen tado, na berma da estrada,

Numa construção baixa de pedra tosca,

Erguida no sopé de um alto monte para que

Os que descem com os cavalos o íngreme e escarpado caminho

A I D A D E D E M O C R Ã T I C A

241

Possam depois de novo montar mais descansados. O velho Pusera o bordão em cima da pedra larga e polida

Que recobre o amontoado de pedras; e de um saco, todo Ele branco de farinha, o óbolo das mulheres da aldeia, Tirou os restos de comida, pedaços agarrados um por um; E examinou-os com um olhar fixo e sério

De inútil computação. Ao sol, em cima

Do segundo degrau daquele pequeno amontoado de pedras, Cercado por aqueles montes inóspitos, sen tou-se,

E solitariamente a sua comida comeu: E por vezes,

Soltando-se pelas tremuras da sua mão paralisada,

Que, ainda assim, ten tava evitar o desperdício,

Mas inutilmen te, as migalhas em pequenos fios

Caíram no chão; e os pequenos pássaros da montanha,

Não se decidindo ainda a debicar a refeição a eles destinada, Ali se deixaram ficar, a uma distância de metade do bordão.

Lembro-me de ter escrito acerca desta passagem num livro publicado há um terço de século atrás (The Visionary Company, 196 1), e de afirmar que o Velho Mendigo de Cumberland se distinguia dos outros solitários desafortunados de Wordsworth em virtude de não ser o agente de uma revelação: ele não lança o poeta num momento privilegiado de visão. Tenho agora consciência de que eu era demasiado novo para entender, se bem que na altura eu fosse um pouco mais velho do que Wordsworth quando este escreveu aquela passagem. Todo o poema, quase duzentos versos, é uma revelação secular, um descobrir de coisas últimas. Se existe o oximoro de uma piedade revelada e ao mesmo tempo natural, é aqui que ele tem de estar: o velho mendigo e os pequenos pássaros da montanha, o sol sobre o amontoado de pedras, os pequenos fios de migalhas caindo da mão trémula. Isto é uma epifania porque sugere a Wordsworth, e a nós, um valor supremo, a dignidade do ser humano mais ultrajantemente degradada, o infinitamente velho mendigo que pouco consciente está da sua condição. Contra o refrão «Ele caminha, um Homem solitário», o poema retrata o mendigo como sendo tão velho e decrépito que

«no chão/ os seus olhos estão postos e, à medida que avança, com o chão/

Eles avançam».

Tanto aqui como mais tarde, Wordsworth dá uma ênfase quase extática à decadência e à impotência físicas do mendigo, de modo a tornar ainda mais forte o vigoroso argumento do poema, no qual se defende que o velho não deve ser fechado numa «CASA, falsamente chamada de TRABALHO» - o que é um protesto profético do ataque de Dickens contra a sociedade pelos asilos de pobres criados por esta. O velho «arrasta-se» de porta em porta, e constitui um «testemunho que juntai actos e ritos de caridade já passados,/ que de

242

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

outro modo não seriam lembrados». Wordsworth permite que a perspectiva a adoptar seja uma escolha nossa: encaramos isto como grotesco, como uma obra de amor, ou como ambas as coisas? É difícil partilhar a perspectiva do próprio poeta, mas é impossível não a

admirarmos (com um certo arrepio) : Deixem-no passar, uma bênção ele leva sobre a cabeça!

E embora naquela vasta solidão a que o curso

Das coisas o conduziu ele pareça respirar

E viver só para si e para mais ninguém,

Sem mácula, sem ofensa, deixem que para todo o lado

Ele leve o bem que a bondosa lei do Céu

Colocou à sua volta: e embora a vida seja dele,

Deixem, todavia, que ele inspire nos aldeões analfabetos Ritos de afecto e tristes pensamentos.

Deixem-no passar, uma bênção ele leva sobre a cabeça!

E por todo o tempo que ande a vaguear, deixem que ele

Respire a frescura dos vales; deixem que o seu sangue

Lute com o ar gelado e as neves da invernia;

E deixem que o vento que arrasta o calor

Faça bater os seus caracóis grisalhos na face mirrada.

Para muitos de nós, isto só é aceitável se o velho for encarado como processo e como pessoa. Wordsworth, porém, não abrandava, exultando no paradoxo de que o velho tem de estar aberto à natureza, tenha ou não consciência disso:

Deixem-no ser livre de solidões na montanha;

E de ter à sua volta, fazendo-se ou não ouvir,

A doce melodia das aves do bosque.

Poucos são os prazeres dele: se os seus olhos

Foram condenados a se fixarem durante tanto tempo no chão Que só com algum esforço conseguem contemplar

O semblante do sol horizontal,

Nascendo ou se pondo, deixem que ao menos a luz

Descubra uma estrada franca para as lânguidas órbitas, E deixem-no
sentar-se, onde e quando ele quiser,

Sob as árvores, ou num talude coberto de erva

À beira da estrada, e com as avezinhas

Partilhar a sua refeição de acaso; e por fim,

Tal como viveu aos olhos da Natureza,

Aos olhos da Natureza deixem-no morrer!

A I D A D E D E M O C R Â T I C A

243

Este excerto sublime e singular passa de «Deixem-no ser livre» para

«deixem-no morrer» e, na prática, a liberdade não pode ser mais do que a liberdade de sofrer e morrer ao ar livre. O choque desta conclusão é bastante considerável, quando reflectimos sobre dela, até ao momento em que deixamos que a metáfora dos «olhos da natureza» se revele em todo o seu alcance e com toda a sua força. Não pode ser só o sol, nem pode ser algo que só é alcançado através dos sentidos, pois o velho está para além da audição e a única coisa que vê é o chão debaixo dos pés. Parece fantástico exaltar a vontade do velho, mas é exactamente isso que Wordsworth está a fazer, mesmo que o exercício da vontade se reduza ao onde e ao quando o mendigo descansa e come. Mas isto é bastante intencional por parte do Wordsworth da primeira fase: a dignidade humana é indestrutível, a vontade permanece, os olhos da Natureza estão em nós até à morte. Sem correr o risco de sentimentalismo, o poema aproxima-se da possibilidade de ser brutal na sua busca de uma piedade natural situada na fronteira do preternatural. Nunca é de mais valorizar a originalidade de Wordsworth neste ponto; a alteridade da mente do poeta é a maior figura que o poema constrói, e é a alteridade que, nestes últimos trinta e três anos, eu trouxe dentro da cabeça sempre que a minha memória se volta para «O Velho Mendigo de Cumberland». Robert Frost e Wallace Stevens, nos seus mais assustadores poemas da velhice - como «Noite de Inverno de Um Velho» de Frost, e «Versos Longos e Indolentes» de Stevens -, possuem qualquer coisa da alteridade de

Wordsworth, mas não todas as reverberações dela.

MUITOS DOS LEITORES que conhecem «A Casa em Ruínas», a história de Wordsworth acerca de Margaret, leram-na na versão final, revista sob a forma de Livro 1 de «A Digressão» [The Excursion], um insípido poema longo, à excepção da pobre Margaret. Wordsworth trabalhou em «A Casa em Ruínas» a partir de 1797; a melhor versão é claramente aquela que é conhecida dos estudiosos como «Manuscrito D» (1 798), hoje em dia disponível nas antologias Oxford e Norton da literatura inglesa, e que é o texto que eu irei usar aqui. O maior admirador do poema é ainda aquele que o admirou pela primeira vez, Samuel Taylor Coleridge, que pretendia separá-lo de «A Digressão», e devolvê-lo a uma existência independente como um dos mais belos poemas da língua inglesa. «A Casa em Ruínas», duzentos anos depois, mantém-se um poema de uma beleza superlativa e de uma acerbidade quase insuportável. Está actualmente em voga na crítica literária anglo-americana de tendência materialista e novo historicista - misturas extravagantes de Marx e Foucault - condenar Wordsworth por este não se ter mantido um autor político, uma vez que acabou por desistir do apoio que havia dado à Revolução Francesa. Por volta de 1 797, Wordsworth ultrapassara uma longa crise política e psíquica, e os seus poemas deixaram de exortar a soluções políticas para

244

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

a miséria social. « O Velho Mendigo de Cumberland», «A Casa em Ruínas»)

«Michael», e os outros poemas de Wordsworth que revelam os sofrimentos das classes mais humildes em Inglaterra, são todos obras-primas de compaixão e de profunda sensibilidade, e só ideólogos néscios os rejeitariam por razões políticas. A nossa nova casta de moralistas académicos devia reflectir acerca da recepção dos poemas de Wordsworth por Shelley - que era, politicamente, o Leon Trotsky do seu tempo -, ou de radicais como Hazlitt e Keats.

Aquilo de que Shelley, Hazlitt e Keats se deram maravilhosamente conta foi que Wordsworth tinha um génio miraculoso para nos ensinar a sentir simpatia por aqueles que sofrem qualquer tipo de dificuldades. Se os nossos comissários académicos soubessem ler, talvez Wordsworth os pudesse humanizar, que é o grande programa de poemas como «A Casa em Ruínas».

A história de Margaret é contada a Wordsworth por um velho bufarinheiro vagabundo, amigo do poeta, junto a uma casa em ruínas, «quatro paredes nuas/ que olham umas para as outras», com «uma história/ de um jardim agora em estado de abandono». Tendo sido o lar de Margaret, do seu marido Robert e dos dois filhos pequenos, a casa tornou-se uma desolação.

O caminheiro¹ (designo-o como ele vem a ser chamado em «A Digressão») encontra na cena de ruínas uma mágoa muito pessoal, pois entre ele e Margaret havia um amor como o que há entre um pai e uma filha. Ao parar para beber naquela que havia sido a fonte de Margaret, o caminheiro confronta-se directamente com a perda:

Quando parei para beber

Uma teia de aranha estava suspensa à beira da água,

E na pedra húmida e lodosa do chão jazia

O pedaço inútil de uma tigela de madeira.

Tocou fundo o meu coração.

Forte e ao mesmo tempo estóica na sua dor, esta passagem propicia uma explosão eloquente de sofrimento paternal, bíblica na sua dignidade e intensidade, a condizer com o caminheiro, que é uma figura patriarcal. (A aura do

«patriarcal» é hoje tão negativa nas nossas universidades que me obriga a ter de explicar que eu utilizo a palavra no contexto daquilo que a tradição judaica designava por «as virtudes dos pais», em particular de Abraão e Jacob.) O que escutamos é simultaneamente um lamento e uma celebração de Margaret:

«Ü caminheiro» corresponde a Th e Wanderer. Sigo o termo utilizado por Álvaro Pina n a análise que faz do poema de Wordsworth, em Dramaticidade e Realismo em George Eliot (Livros Horizonte, Lisboa, 1990, pp. 70-77).

■

A I D A D E D E M O C R Á T I C A

245

Já foi tempo

Em que eu não podia passar por este caminho sem que

Aquela que vivia dentro destas paredes, mal eu aparecia, Me dava as boas-vindas de uma filha, e eu a amava

Como se minha filha ela fosse. ó meu Senhor, os bons

Morrem primeiro, e os que têm o coração seco como
o pó do Estio

Ardem como uma vela até ao fim. Muitos viandan tes

A pobre Margaret abençoaram pelo seu meigo olhar

Quando erguia a água fresca tirada

Daquela fonte abandonada, e ninguém chegava que não fosse Bem-
vindo, e ninguém partia que não levasse consigo

A impressão de ser por ela amado. Ela está morta,

O verme desliza sobre a sua face, e este pobre abrigo

Privado do traje de flores domésticas, de rosas e camélias, Ao vento
oferece uma parede nua e fria

Por onde alastram, jun to ao chão, ervas daninhas

E a cerrada vegetação selvagem. Ela está morta,

E as urtigas apodrecem e as víboras estendem-se ao sol No local onde
jun tos nos sen távamos enquanto

ela amamentava

O filho no seu peito. O potro desferrado,

A bezerra vadia e o burro do oleiro

Encon tram agora abrigo na parede da chaminé

Onde à noitinha eu via a chama a brilhar na pedra,

E pela janela na estrada espalhava

A sua alegre luz. Irá desculpar-me, senhor,

Mas muitas vezes nesta casa eu medito

Como dian te de um quadro, até que o meu espírito mais sério Não
aguen ta mais, e se rende à insensatez do desgosto.

Poucas passagens em Wordsworth, plangente e penetrante como ele é
tantas vezes, reverberam tão gravemente quanto

ó meu Senhor, os bons

Morrem primeiro, e os que têm o coração seco como

o pó do Estio

Ardem como uma vela até ao fim.

Estes versos arderam na memória de Shelley ao ponto de virem a
constituir a epígrafe do seu poema longo Alastor, no qual eles se
voltam implicitamente contra Wordsworth, que era o pai poético de
Shelley. Em «A Casa

246

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

em Ruínas» eles servem de epitáfio a Margaret, que morre cedo devido
à sua bondade, devido ao poder da sua esperança, que é o melhor lado
dela, e que se nutre da memória que ela tem da ventura, da sua vida
com o marido e os filhos antes de a infelicidade chegar.

Colheitas arruinadas, uma economia de guerra, pobreza e desespero
levaram para longe o marido de Margaret, e a contínua vontade de
esperar pelo regresso dele torna-se a paixão destrutiva, que a destrói a
ela e à sua casa. Não encontro, em lado nenhum da literatura
ocidental, algo semelhante ao entendimento de Wordsworth de que o
poder apocalíptico da esperança, retirando o seu poder da memória
das coisas boas, se torna mais perigoso que o desespero. Talvez Lear
morra destroçado pela louca esperança de que Cordélia esteja viva, em
vez de por um desespero realista de que ela está morta - mas
Shakespeare parece contentar-se com o deixar a questão em termos
equívocos. O pobre Malvolio, de Noite de Reis, vitimizado por cruéis
brincalhões, fica reduzido a uma crua farsa pela força das suas
absurdas esperanças eróticas e sociais. Estas são analogias imperfeitas
quando se pensa na empresa levada a cabo por Wordsworth em «A
Casa em Ruínas» e noutros poemas. Wordsworth fez com que o seu
mito particular da memória se tornasse canónico graças à terrível

percepção que teve dos perigos de uma esperança que pode destruir em nós a natureza. A esperança de Margaret é maior do que ela, e maior do que muitos de nós.

Poder-se-ia argumentar que a esperança de Margaret é uma secularização da esperança protestante, a qual era uma função da vontade protestante. Essa vontade voltava-se para a auto-estima da alma individual e para o direito, que lhe estava associado, de um julgamento privado em domínios espirituais, incluindo a afirmação da luz interior, através da qual cada homem e cada mulher lia e interpretava a Bíblia para si mesmo ou para si mesma. Duvido que na literatura elevada a secularização tenha alguma vez acontecido. Afirmar que uma obra de bastante poder literário é religiosa ou secular é uma decisão política, não uma decisão estética. Margaret é trágica porque é destruída por aquilo que tem de melhor: esperança, memória, fé, amor. O temperamento protestante que há nela, tal como o exercício da vontade protestante nas heroínas de Jane Austen, pode ser designado de religioso ou de secular, mas a designação descreve mais quem designa do que descreve «A Casa em Ruínas» ou Persuasão. Aquilo que é importante acerca de Margaret é idêntico à razão por que ficamos tão comovidos com a posição de Wordsworth perante o Velho Mendigo de Cumberland, ou pelo sofrimento imponente do velho pastor em «Michael», o poema cujo título lhe é destinado.

Na peça shakespeariana « Gente de Fronteira» (1795-96), um sucesso heterogéneo, no melhor dos casos, Wordsworth, muito estranhamente, dá à

A I D A D E D E M O C R Â T I C A

247

figura de lago que aparece no drama, Oswald, alguns versos extraordinários que constituem o credo de toda a primeira poesia do próprio Wordsworth.

Ao falar com o herói, o seu joguete de tipo Otelo, Oswald transcende a situa

ção, a peça e a sua própria visão numa explosão jacobiana¹ de que Shakespeare se apropriaria de bom grado: A acção é transitória - um passo, um golpe,

O movimen to de um músculo - deste modo ou daquele -

E está terminada, e no vazio que se segue

In terrogamo-nos, quais homens traídos:

O sofrimen to é permanen te, obscuro e sombrio,

E partilha da natureza do infinito.

Shakespeare teria considerado que os versos se adequavam mais a Macbeth do que a Iago, mas o niilismo implícito ajusta-se a ambos os heróis

-vilões, bem como a Edmund. Wordsworth rejeitaria a minha associação destes versos com as suas descrições da inocência sofredora. Contudo, o poder poético da obra da primeira fase de Wordsworth tem pouco a ver com consolação ou com pesar pelo grande significado do infortúnio. A Casa em Ruínas é cruciante porque renuncia ao consolo, como acontece aqui, no clímax da história de Margaret:

En tretanto o seu pobre abrigo

Mergulhou na decadência; pois ele partira, aquele

Cujas mãos, aos primeiros frios da geada de Outubro,

Taparam todas as fendas, e com feixes de palha fresca

Remendaram o telhado de colmo coberto de verde. E assim Viveu ela o longo Inverno, indiferente e sozinha, até que Esta casa saqueada pela geada, pelo degelo e pela chuva, Desabou; e quando dormia, o relento nocturno

Gelava-lhe o peito, e em dia de temporal

As roupas esfarrapadas enrugavam-se com o ven to,

Mesmo ao pé do próprio fogo por ela aceso. A inda assim Ela amava este sítio desgraçado, e por nada no mundo

Dele sairia; e todavia aquele pedaço de estrada,

E este tosco banco, uma atormentadora esperança

Acalen tavam, bem firme no seu coração. E aqui, meu amigo, Doen te ela ficou; e aqui morreu,

O último inquilino humano destas paredes em ruína.

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Tal como o Velho Mendigo de Cumberiand, Margaret morre ao ar livre dos olhos da Natureza, com o vento agreste livre para vir até ela. A grandiosidade do poema congrega-se na vigorosa reacção de Wordsworth à história do Caminheiro acerca de Margaret:

O Velho acabou: ele viu que eu estava comovido.

Daquele pequeno banco, levantando-me instintivamente,

Virei-me para o lado por fraqueza, e nem consegui

Agradecer-lhe a história que ele contara.

Fiquei de pé, e inclinando-me sobre o portão do jardim Rememorei os sofrimentos daquela mulher; e julguei

Ficar con fortado quando, com amor de irmão,

A abençoei na impotência do desgosto.

Aquela não é uma bênção bíblica, pois esta traz consigo a promessa de mais vida, de sucessivas gerações, e seria difícil dizer que tipo de bênção a

«impotência do desgosto» pode conferir. Wordsworth é um poeta tão original que arrisca o oximoro de uma bênção impotente sabendo que ela parece ser uma contradição. «Gente de Fronteira» é uma peça shakespeariana, tal como O «Prelúdio» é um poema miltónico, mas antes de Wordsworth não existem poemas tão estranhos e despojados quanto «O Velho Mendigo de Cumberland» e «A Casa em Ruínas». A destruição pela esperança é a penetrante ansiedade wordsworthiana; não obstante, hesitamos de cada vez que temos de interpretar uma ruína tão antitética.

É tão certo Wordsworth ter inventado a poesia moderna ou democrática como Petrarca ter inventado a poesia do Renascimento. Há sempre sombras, mesmo sobre os poetas mais fortes e originais; Petrarca foi perseguido por Dante, tal como Wordsworth, na sua fase maior, nunca pôde fugir a Milton.

Mais uma vez a profecia de Vico é aqui esclarecedora: a Idade Teocrática exalta os deuses, a Idade Aristocrática celebra os heróis, a Idade Democrática chora e valoriza os seres humanos. Para Vico não havia uma Idade Caótica, mas unicamente um Caos durante o qual teria início o retorno a uma Idade Teocrática. Segundo a minha própria perspectiva, o nosso século pôs o Caos no relicário do nosso longo adiamento (que ele dure por muito tempo!) de uma nova Era Teocrática. Depois dos deuses, dos heróis, dos humanos, só ficam os cyborgs, e eu pasmo, profundamente alarmado, diante de musculosos exterminadores que vão afastando o humano. «A Casa em Ruínas» é em si um poema muito sombrio, mas aqui, nos anos 90, dá a impressão de ser uma abençoada consolação, um grito humano contra o caos e contra qualquer retomo às inflexibilidades teocráticas.

Ao escrever «A Casa em Ruínas», que estaria Wordsworth a tentar fazer por si mesmo? Faço esta pergunta modificando a pergunta feita por Kenneth

A I D A D E D E M O C R Â T I C A

249

Burke, que nos ensinou a perguntar sempre o seguinte: Que estaria o(a) escritor(a) a tentar fazer por si mesmo (a), como pessoa, ao escrever este poema, esta peça ou esta história? Enquanto poeta, Wordsworth procurou criar o gosto através do qual pudesse ser apreciado, pois nenhum outro escritor central, nem mesmo Dante, estava tão determinado a universalizar o seu próprio temperamento extremamente individual. O espírito de Wordsworth estava aberto tanto à alteridade humana como à alteridade natural, e de um modo que não encontra paralelo no espírito de mais nenhum outro poeta, antes ou depois dele. Hazlitt captou perfeitamente esta verdade numa comparação que fez, em 1828, de Wordsworth e Byron, quatro anos após a morte de Byron e bem dentro dos muitos anos que durou a terrível senilidade poética de Wordsworth (que se prolongou desoladoramente por quarenta e três anos, de 1807 até 1850, e que constitui a mais longa morte de um génio poético maior em toda a história) . Depois de ter feito uma pergunta judiciosamente ruim acerca do falecido Lord Byron (« Com o orgulho que tinha na genealogia, será que ele não teve curiosidade de explorar a heráldica do intelecto?»), Hazlitt contrasta Wordsworth e Byron, o qual nunca deixou de preferir Pape a Wordsworth: « Ü autor de Lyrical Ballads descreve os líquenes nas pedras, o feto murcho, com um certo sentimento especial que nutre por eles: o autor de O Cavaleiro Haroldo¹ descreve o majestoso cipreste, ou a coluna caída, com o

sentimento que qualquer rapaz de escola tem acerca deles.»

Na origem de « Û Velho Mendigo de Cumberland» e de «A Casa em Ruínas» estão alguns sentimentos muito especiais, difíceis de traduzir em termos normativos. A singularidade de Wordsworth está em ter feito destes sentimentos curiosos uma poesia universalmente disponível, de um modo análogo ao que era desejado pelo Tolstoi da última fase. A exactidão de fazer com que um mendigo imensamente velho morra tal como viveu, aos olhos da Natureza; o pathos terrível de Margaret, uma camponesa completamente humana e adorável, que é destruída pelos seus próprios poderes de memória e de esperança; estas são questões que se encontram ao dispor de qualquer consciência humana em qualquer época, independentemente do género sexual; da raça, da classe social, da ideologia. Condenar Wordsworth por este não ter escrito versos de protesto político e social, ou por ter renunciado à revolução, é atravessar a divisória final que separa a arrogância académica do enfatuamento moral. Para além dessa divisória, é preciso um novo Dickens para descrever a hipocrisia, e um novo Nietzsche para fazer a crónica do homem ou da mulher do ressentiment, cuja «alma olha de esguelha».

O Cavaleiro Haroldo corresponde a Child Harold, do título d a obra d e Byron Child Harold's Pilgrimage (A Peregrinação do Cavaleiro Haroldo). Sigo o título na versão de João de Almeida Flor e Simoneta Branchi Ayres de Carvalho, tradutores de Gigantes da Literatura Universal: George Byron (Editorial Verbo, Lisboa, 1983).



250

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

«MICHAEL» (1 800) é o grande poema pastoril de Wordsworth¹ e o arquétipo dos melhores e mais característicos poemas que associamos a Robert Frost. O poeta de «A Morte do Homem a Soldo» possui o seu poder próprio de representar um pathos humano primordial¹ mas não à escala wordsworthiana¹ a qual rivaliza até com a capacidade da Javeísta de tocar os limites da arte. Michael¹ que aos oitenta anos de idade mostra ser ainda um bíblico patriarca de força e vigor¹ é um pastor que «aprendeu o significado de todos os ventos/¹ de estrondos de todos os timbres». As tempestades fazem-no ir para as montanhas a fim de salvar os seus rebanhos¹ e a sua solidão exalta-o de maneira memorável: «ele havia estado sozinho/ Bem dentro de milhares de névoas¹/ Que até ele vieram¹ e o deixaram no cimo dos montes».

Luke1 o seu único filho1 fruto já da sua velhice e educado para ser pastor1 é o centro da existência do pai. Carências económicas obrigam Michael a mandar o rapaz para fora durante algum tempo1 a fim de este ganhar o seu sustento com um parente da cidade. Contar desta maneira a história do poema é um convite à sátira da minha obra cinematográfica preferida1

o demoníaco Fatal Glass of Beer de W. C. Fields, em que o filho de Field, o terrível Chester, vai até à grande cidade e é desencaminhado por estudantes universitários a beber o copo fatal de cerveja. Imediatamente embriagado, Chester parte a pandeireta de uma rapariga do Exército de Salvação, ela própria uma corista reabilitada. Inexoravelmente1 o incidente conduz Chester a uma vida de crime e, por fim, à extinção às mãos de Paw e Maw Snavely, ou de W. C. Fields e esposa. Luke não está longe de Chester, mas o sublime Michael, antes da partida de Luke1 pede ao rapaz que coloque uma só pedra para dar início ao novo curral para as ovelhas1 que será acabado por seu pai na ausência do rapaz1 e que constitui uma espécie de aliança entre eles.

Após o rapaz ter enveredado por caminhos nada virtuosos1 e de ter fugido para um país distante1 ficamos com uma extraordinariamente memorável visão de dor e1 contudo1 de força repreensiva:

Um conforto há na força do amor;

É ela que faz as coisas durarem, que de outra maneira A mente perturbavam, ou o coração partiam:

Con versei com mais do que um dos que bem

Se lembram do Velho, e de como ele estava

Anos depois de ter recebido estas tristes notícias.

Da juven tude à velhice, o seu corpo havia sido

De uma força invulgar. Para o meio das pedras

Ele ia, e olhava para o sol e para as nuvens,

E escutava o vento; e, tal como dan tes, levava a cabo Todos os trabalhos necessários ao seu rebanho

E ao seu pedaço de terra, o seu pequeno património.

E de tempos a tempos até àquele vale escavado

Ele se dirigia, para construir o curral de que

O seu rebanho carecia. Ainda não foi esquecida

A pena que pelo Velho em tão ia em todos

Os corações - e toda a gen te acreditava

Que duran te muitos e muitos dias ele para lá ia

E nunca uma única pedra levantava.

O último verso desta passagem tem sido objecto de admiração desde Matthew Arnold até aos wordsworthianos que sobrevivem à presente derrocada das academias. Mas embora aquele seja um verso notável, eu prefiro a parte final do poema, que desafia a nossa memória com um simples carvalho: Ali, ao pé do curral, por vezes era visto

Sen tado sozinho, com o seu cão fiel,

Já velho, jun to dele, deitado a seus pés.

Ao longo de sete anos, de tempos a tempos

Na construção do seu curral ele trabalhava,

E o trabalho inacabado deixou quando morreu.

Mais três anos que o seu marido, ou pouco mais,

Viveu Isabel: depois da sua morte, a propriedade

Foi vendida, e en tregue nas mãos de um estranho.

A casa que se chamava ESTRELA DA NOITE

Desapareceu - o ferro do arado já passou pelo chão

Em que ela assen tava; grandes mudanças acon teceram

Em toda a vizinhança: - todavia lá continua o carvalho Que crescia ao pé da porta; e os restos

Do curral inacabado podem ser vistos

Perto do buliçoso ribeiro da ravina do Cabeço Verde.

Quando eu era mais novo, acreditava que a memória se dividia em partes iguais entre prazer e dor, e pensava que me lembrava passo por passo dos poemas que possuíam um encadeamento expressivo mais previsível, e que eram mais agradáveis nas suas qualidades de encantamento. Nos primeiros tempos de velhice, dou por mim a concordar com Nietzsche, que tendia a equacionar o memorável com o doloroso. Um prazer mais difícil pode ser doloroso, como eu agora julgo que Wordsworth compreendeu explicitamente. Há um caminho que vai desde a vontade protestante até à imaginação compreensiva e generosa de Wordsworth, e que é responsável por algumas das curiosas afinidades com Wordsworth que este capítulo explora em Persuasão de Jane Austen. A aliança de Michael, intacta com a natureza mas desfeita por Luke, é um exercício da vontade protestante, que procura deixar as suas marcas na

252

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

memória. No final de «Michael», os seus emblemas são o carvalho solitário e as pedras em bruto do curral inacabado.

Wordsworth, ao contrário de Jane Austen (que constituía um retrocesso), não era a favor de finais felizes, pois nele a metáfora do casamento tinha mais a ver com a relação entre aquilo a que chama «natureza» e a sua própria «mente que adverte» do que com a união de um homem e uma mulher.

Em Wordsworth, a natureza é a grande persuasora, e a persuasão que nos é dada é aquela em que a perda experiencial é trocada pelo ganho imaginativo.

Em «O Velho Mendigo de Cumberland», o ganho é uma exultação que não é fácil de acomodar, mas que também não é fácil de esquecer. «A Casa em Ruínas» termina com uma bênção que é toda ela perda, mas terrivelmente memorável, enquanto «Michael» termina com uma visão de perda total.

Memória canónica é tudo quanto os sombrios, mas sublimes, poemas pastoris de Wordsworth nos dão - «canónica» porque Wordsworth levou a cabo por nós a selecção. Ele oferece-se-nos como um Hermes que nos vem dizer o que e como recordar, não para que possamos ser

salvos ou ficar mais sábios em termos de prudência, mas porque só o mito da memória é que pode reparar as nossas perdas experienciais. A lição dele, uma vez aprendida, ficou canónica: sobreviveu em George Eliot, em Proust (através da mediação da figura de Ruskin) e em Beckett, cuja *A última Bobina de Krapp*¹ pode ser encarada como a última posição firme de Wordsworth. E ainda sobrevive, mesmo neste mau tempo em que a memória canónica está ameaçada por agressivas moralizações e pela ignorância erudita.

«PERSUASÃO» é uma palavra derivada do latim para «aconselhar»

ou «instar, para recomendar que é bom executar ou não executar uma determinada acção. A palavra remonta a uma raiz que significa «doce» ou

«agradável», de modo que o bem da execução ou da não execução tem mais um toque de sabor que de um julgamento moral acerca dele. Como título, lembra mais Sensibilidade e Bom Senso ou Orgulho e Preconceito do que *Ema* ou *O Parque de Mansfield*.² É-nos dado não o nome de uma pessoa, ou casa ou propriedade, mas de uma abstracção, uma única neste caso. A principal referência do título é para a persuasão da heroína, Anne Elliot, com a *A Última Bobina de Krapp* [Krapp's Last Tape]; não sigo o título da versão de Rui Guedes da Silva (*A Última Gravação*), in *Teatro de Samuel Beckett* (Arcádia, Lisboa, s/ d.).

Sigo as seguintes versões portuguesas dos quatro romances de Jane Austen aqui referidos: *Sensibilidade e Bom Senso* [Sense and Sensibility], tradução de Maria Luísa Ferreira da Costa (Publicações Europa-América, Mem Martins, 1 98 1); *Orgulho e Preconceito* [Pride and Prejudice], tradução de José da Natividade Gaspar (Livraria Civilização, Porto, 1 972); *Ema* [Emma], tradução de José Parreira Alves (Editorial Inquérito, Lisboa, 1983, 2.ª edição); *O Parque de Mansfield* [Mansfield Park], tradu-

ção de Aida Amélia Pêra (Editorial Inquérito, Lisboa, 1 943).

A I D A D E D E M O C R Á T I C A

253

idade de dezanove anos, por parte da madrinha, Lady Russell, para que ela não case com o capitão Frederick Wentworth, um jovem oficial da marinha.

Vem a verificar-se que esse foi um mau conselho e, oito anos depois, é reparado por Anne e pelo capitão Wentworth. Tal como acontece com todas as comédias irónicas de Austen, as coisas terminam bem para a heroína.

E, contudo, de cada vez que acabo a releitura deste romance perfeito, sinto

-me muito triste.

Não me parece que isto seja uma excentricidade minha, pois quando interrogo os meus amigos e os meus alunos acerca da experiência deles com o livro é frequente eles referirem uma tristeza que também associam a *Persuasão*, mais ainda do que a *O Parque de Mansfield*. Anne Elliot, um ser serenamente eloquente, é uma personagem autoconfiante, de modo nenhum desamparada, e o sentido que ela tem do eu nunca esmorece. Não é a tristeza dela que nós sentimos quando chegamos ao fim do livro: é o ensombramento do romance que nos impressiona. A tristeza enriquece aquilo a que eu chamaria o poder de persuasão canónico do romance, o seu modo de nos mostrar a sua extraordinária distinção estética.

Persuasão existe entre os romances como Anne Elliot existe entre as personagens romanescas: um baleeiro forte mas subjugado. O livro e a personagem não são animados ou cheios de vida; Elizabeth Benett, de *Orgulho e Preconceito*, e Ema Woodhouse, de *Ema*, possuem em si uma energia que de início parece faltar a Anne Elliot, e que deve corresponder ao que Austen quis dizer quando afirmou que Anne era «quase demasiado boa para mim». Anne é, na verdade, quase demasiado subtil para nós, embora não para Wentworth, que para ela possui qualquer coisa semelhante a um oculto comprimento de onda. Juliet McMaster destaca «O tipo de comunicação oblíqua que constantemente se estabelece entre Anne Elliot e o capitão Wentworth, onde, apesar de raras vezes falarem um com o outro, cada um compreende constantemente o verdadeiro alcance do discurso do outro melhor do que o fazem os seus interlocutores ».

Em *Persuasão*, aquele tipo de comunicação está dependente de uma funda «afeição», uma palavra que Austen põe acima de «amor». Em Austen, a «afeição» entre uma mulher e um homem constitui a emoção mais profunda e duradoura. Julgo que não é de mais afirmar que Anne Elliot, embora subjugada, é a criação pela qual Austen deve ter sentido mais afeição, na medida em que acumulou em Anne os seus próprios talentos. Henry James insistia no facto de que o romancista devia ser uma sensibilidade na qual absolutamente nada se perde.

Segundo este teste (que é, claramente, limitado), só Austen, George Eliot e o próprio James, de entre todos os que escrevem em inglês, se juntariam a Stendhal, Flaubert e Tolstoi num panteão bastante restrito. Anne Elliot pode muito bem ser a única personagem em toda a prosa de ficção na qual nada se perde, embora não corra o perigo

254

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

de se transformar em romancista. A avaliação mais exacta de Anne Elliot que eu já li é a de Stuart Tave:

N i nguém ouve Anne, ning uém a vê, mas é ela que está sempre no centro.

É através dos seus ouvidos, ol hos e mente que somos levados a i nteressarmo

-nos por aquilo que está acontecer. Se ninguém se dá m uito conta dela, ela dá basta nte conta de toda a gente, e a percebe-se do que l hes está a acontecer q uando eles mostra m ignorância acerca deles próprios ... ela lê a mente de Wentworth, com todos os futuros dissabores que ele está a ca usar a outros e a si mesmo, antes de essas conseq uências trazerem a i nformação até ele.

São palpáveis os perigos estéticos inerentes a um tal modelo: como é que um(a) romancista torna convincente uma tal personagem? Poldy, no Ulisses de Joyce, é irresistivelmente convincente porque é uma pessoa muito completa, o que constituía a mais ampla das intenções de Joyce. O modo irónico de Austen não sanciona a representação da completude: nós não acompanhamos as suas personagens ao quarto, à cozinha, à retrete. Aquilo que Austen parodia em Sensibilidade e Bom Senso é por ela elevado até à apoteose em Persuasão : a sublimidade de uma sensibilidade particular, isolada interiormente.

Anne Elliot não é a única figura em Austen com um coração compreensivo.

A sua diferença reside na quase preternatural acuidade de percepção dos outros e do eu que ela revela, e que são seguramente as qualidades que mais distinguem Austen como romancista. Anne Elliot está para a obra de Austen como Rosalinda, de Como Vos Aprouver, está para a obra de Shakespeare: a personagem que quase atinge o domínio da perspectiva - domínio esse que só pode estar ao alcance do romancista ou do autor dramático, para que não se percam todas as

qualidades dramáticas do romance ou da peça. C. L. Barber sublinhou exemplarmente esta limitação: O dramaturgo tem tendência a mostrar-nos uma coisa de cada vez, na devida altura, no seu máximo; as suas personagens vão a extremos, cómicos bem como sérios; e nenhuma personagem, nem mesmo Rosa l i nda, está em posi

ção de ver tudo em torno da peça, e ficar assim completa mente firme, pois se isso acontecesse a peça deixaria de ser d ramática.

Prefiro orientar o argumento de Barber na outra direcção: mais ainda do que Hamlet ou Falstaff, ou do que Elizabeth Bennet, ou do que a Fanny Price d'O Parque de Mansfield, Rosalinda e Anne Elliot estão completamente firmes, prestes a serem capazes de ver tudo em torno da peça e do romance.

A firmeza delas não consegue transcender completamente a perspectivação, mas a vivacidade de espírito de Rosalinda e a sensibilidade de Anne, ambas equilibradas e libertas de uma agressividade ou de uma defensiva excessivas,

A I D A D E D E M O C R A T I C A

255

permite-lhes partilhar mais da firmeza do seu criador do que nós alguma vez podemos fazê-lo.

Austen nunca perde a intensidade dramática, pois até à conclusão do romance nós continuamos a partilhar a ansiedade de Anne em relação às renovadas intenções de Wentworth. Mas confiamos em Anne, tal como devíamos confiar em Rosalinda - os críticos veriam o bafio de Touchstone tão claramente quanto vêem a vaidade de Jacques, se confiassem mais nas reacções de Rosalinda toda a gente que aparece na peça, bem como nas reacções dela a si mesma. As reacções de Anne Elliot têm a mesma vitoriosa autoridade: devemos tentar dar às palavras dela o valor que não lhes é dado pelas outras pessoas do romance, à excepção de Wentworth.

O argumento apresentado por Stuart Tave (tal como o de Barber) é exacto mesmo se orientado na outra direcção, pois a ironia de Austen é muito shakespeariana. Até o leitor tem de cair no erro inicial de menosprezar Anne Elliot. A vivacidade de espírito de Elizabeth Bennet

ou de Rosalind é mais fácil de apreciar do que a apurada sensibilidade de Anne Elliot. O segredo desta personagem reside na combinação da ironia austeniana com um sentido wordsworthiano de esperança adiada. Austen possui uma dose razoável da inigualável capacidade de Shakespeare de nos dar pessoas, tanto maiores como menores, que são absolutamente consistentes no modo separado do discurso de cada uma, sendo todavia completamente diferentes umas das outras. Anne Elliot é a última das heroínas de Austen daquilo a que eu julgo que devemos chamar a vontade protestante, mas nela a vontade é modificada, talvez aperfeiçoada, pela sua descendente: a imaginação generosa do Romantismo, de que Wordsworth, como já vimos, foi o profeta. É talvez isso que ajuda a fazer de Anne uma personagem tão complexa e sensível.

As primeiras heroínas de Jane Austen, das quais Elizabeth Bennet é o modelo, manifestaram a vontade protestante na qualidade de descendentes directas da personagem Clarissa Harlowe do romance de Samuel Richardson, com o Dr. Samuel Johnson pairando por perto como autoridade moral.

A crítica marxista encara inevitavelmente a vontade protestante, até nas suas manifestações literárias, como uma questão mercantil, e tem vindo a tornar

-se moda falar acerca das realidades socioeconómicas que Jane Austen exclui

- como a escravatura nas Índias Ocidentais, que constitui uma parte da base derradeira em que assenta a segurança financeira de que muitas das personagens desfrutam. Mas todas as obras literárias de grande conseguimento se fundam em exclusões, e ninguém demonstrou alguma vez que uma consciência desenvolvida da relação entre cultura e imperialismo traz a mais pequena vantagem que seja para se aprender a ler O Parque de Mansfield. Persuasão termina com uma homenagem à marinha britânica, na qual Wentworth tem um lugar de honra. Sem dúvida que Wentworth no mar, dando ordem para a última dose de chicotadas disciplinadoras, não é tão agradável quanto Wen-

256

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

tworth em terra, gozando gentilmente com Anne Elliot as alegrias da afeição.

Mas, uma vez mais, a grande arte de Austen está baseada em exclusões, e as realidades sórdidas do poder naval britânico não são mais relevantes para Persuasão do que o é a servidão das Índias Ocidentais para O Parque de Mansfield.

Austen estava, no entanto, imensamente interessada nas consequências práticas e seculares da vontade protestante, e essas consequências afiguram-se-me como um elemento crucial para nos ajudar a apreciar as heroínas dos seus romances.

A interioridade shakespeariana de Austen, que culmina em Anne Elliot, revê as intensidades morais do secularizado martírio protestante de Clarissa Harlowe, a sua lenta agonia após ter sido violada por Lovelace. O que faz desaparecer a vontade de viver em Clarissa é a sua mais forte vontade de manter a integridade do seu ser. Render-se ao arrependido Lovelace, casando com ele, comprometeria a essência do seu ser, a exaltação da sua vontade violentada. Aquilo que em Clarissa é tragédia é convertido por Austen em comédia irónica, mas o impulso de a vontade se manter a si própria pouco se altera nesta conversão. Em Persuasão, a ênfase é posta numa voluntária troca de estimas, em que tanto a mulher como o homem calculam que o valor do outro é alto. Obviamente, as considerações exteriores de riqueza, propriedade e posição social são aqui elementos cruciais, mas também o são as considerações interiores de bom senso, afectividade, cultura, espiritualidade e afeição. De certo modo (custa-me dizer isto, feroz emersoniano como sou), Ralph Waldo Emerson antecipou a actual crítica marxista de Austen quando denunciou a escritora como uma mera conformista que não permitia às suas heroínas alcançarem a verdadeira liberdade da alma em relação às convenções sociais.

Mas isto constituía um equívoco em relação a Jane Austen, a qual compreendia que a função da convenção era a de libertar a vontade, mesmo que a tendência da convenção fosse a de abafar a individualidade, sem a qual a vontade era inconsequente.

As principais heroínas de Austen - Elizabeth, Ema, Fanny e Anne - possuem uma tão grande liberdade individual que as suas individualidades não conseguem ser reprimidas. A arte de Austen como romancista é a de não se preocupar muito com a génese socioeconómica dessa liberdade interior, embora o nível de ansiedade suba de veras n' O Parque de Mansfield e Persuasão.

Em Austen, a ironia torna-se o instrumento para a invenção - invenção que o Dr. Johnson definiu como constituindo a essência da poesia. Uma concepção de liberdade interior que se centre numa recusa de

aceitar a estima a não ser de alguém a quem se conferiu estima é uma concepção que se situa no mais alto grau da ironia. A suprema cena cômica em toda a obra de Austen tem de ser a rejeição que Elizabeth faz da primeira proposta de casamento de Darcy, onde as ironias da dialéctica da vontade e da estima se tornam quase afrontosas. A alta comédia, que se continuou em Ema, modera-se, de certa maneira,

A I D A D E D E M O C R Â T I C A

257

n' O Parque de Mansfield, e torna-se depois noutra coisa, inequívoca mas difícil de nomear, em Persuasão, onde Austen se tornou uma mestra tão consciente que dá a impressão de ter modificado a natureza do querer, como se, também ele, pudesse ser persuadido a se tornar um acto mais raro e mais desinteressado por parte do eu.

NINGUÉM deu alguma vez a entender que Jane Austen se torna, em Persuasão, uma escritora típica do Alto Romantismo, pois o poeta dela era William Cowper, não Wordsworth, e o seu prosador preferido foi sempre o Dr. Johnson. Mas a sua inflexível desconfiança na imaginação e no «amor romântico», tão predominante nos primeiros romances, não se faz sentir em Persuasão. Anne e Wentworth conservam a afeição que têm um pelo outro ao longo de oito anos de desesperada separação, e cada um tem poder de imaginação para conceber uma reconciliação triunfante. Isto é material para uma história de amor, não para um romance irónico. As ironias de Persuasão são frequentemente cáusticas, mas quase nunca são dirigidas a Anne Elliot, e só raramente se dirigem ao capitão Wentworth.

Há uma relação difícil entre o recalçamento da ironia característica de Austen acerca dos seus protagonistas e uma certa plangência, nunca antes ouvida, que paira ao longo de Persuasão. Apesar da fé que tem em si mesma, Anne é muito vulnerável à ansiedade (que ela nunca se permite a si mesma exprimir) de uma vida não vivida, na qual a perda potencial transcende e, todavia, inclui a não realização sexual. Só me recordo de um crítico, a australiana Ann Molan, que sublinha aquilo que Austen deixa fortemente implícito: «Anne ...

é uma mulher de paixão. E é contra a sua vontade que o seu coração continua a afirmar uma exigência de realização.» Dado que, oito anos antes, Anne havia recusado a sua estima a Wentworth, ela sente necessidade de conter a sua vontade, tornando-se assim na primeira heroína cuja vontade e imaginação são antitéticas.

Embora as afinidades notórias de Austen fossem com a Idade Aristocrática, a sua autenticidade como escritora empurrou-a, em Persuasão, bem na direcção da florescente Idade Democrática, ou Romantismo, como costumávamos chamar-lhe. Não há qualquer guerra civil na psique de Anne Elliot, ou na de Austen; mas há a tristeza emergente de uma cisão no eu, com a memória a tomar o partido da imaginação numa aliança contra a vontade. Gene Ruoff apercebeu-se do quase wordsworthiano poder da memória em Anne e Wentworth. Uma vez que Austen era tudo menos uma romancista accidental, pode-se perguntar por que razão decidiu ela fundar Persuasão numa nostalgia mútua. Afinal de contas, o Wentworth rejeitado está ainda menos inclinado do que Anne a querer uma afeição renovada com ela, e todavia a fusão da memória e da imaginação triunfa também sobre a vontade dele. Era isto um afrouxamento da vontade na própria Jane Austen? Dado que ela regressa ao

258

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

seu modo inicial em Sanditon, o romance inacabado que começara a escrever após a conclusão de Persuasão, pode bem ser que a história de Anne Elliot fosse para a romancista uma divagação ou uma condescendência consigo mesma. Os paralelos entre Wordsworth e Persuasão são limitados mas reais. Os romances do Alto Romantismo inglês - quer de tipo byrónico como Jane Eyre e O Monte dos Vendavais, quer de tipo wordsworthiano como Adam Bede -

constituem um desenvolvimento distinto que aparece mais tarde. O ethos da heroína austeniana não se modifica em Persuasão, mas ela é com certeza um ser mais problemático, impregnado de uma tristeza nova acerca dos limites da vida. Pode acontecer que o elegante pathos de que Persuasão por vezes se aproxima tenha alguma relação com a própria saúde precária de Jane Austen, como que constituindo a sugestão da sua morte prematura.

Stuart Tave, comparando Wordsworth e Austen, observa que ambos eram «poetas do casamento», e que ambos também possuíam «Um sentido do dever compreendido e profundamente sentido por aqueles que vêem a integridade e a paz das suas próprias vidas como estando essencialmente ligadas às vidas de outros, e que vêem as vidas de todos em mais do que uma ordem meramente social». Expandindo a perspicaz observação de Tave, Susan Morgan assinalou a afinidade particular que existe entre Ema de Austen e o grande poema de

Wordsworth: « Ode: Sugestões de Imortalidade a partir de Recordações da Infância» . O tema partilhado é o crescimento da consciência individual - envolvendo, para Wordsworth, tanto o ganho como a perda, mas sendo só ganho para Austen. A consciência de Ema desenvolve-se, é claro, e Ema passa por uma transformação quase wordsworthiana em que os prazeres de um quase solipsismo se transformam nos prazeres mais difíceis da simpatia pelos outros. Anne Elliot, muito mais amadurecida desde o início, quase não precisa que a sua consciência se desenvolva. A rejeição de Wentworth, que ela lamenta durante muito tempo, isola-a da destrutividade da esperança, que nós já vimos ser a ênfase terrível do Wordsworth da primeira fase, em particular na história da pobre Margaret. Em vez de esperança, há um complexo de emoções, expressas por Austen com a sua mestria habitual:

Como Anne Eliot poderia ter sido eloquente! Como o poderia ter sido, pelo menos, se a sua vontade se prendesse mais firmemente a uma afeição viva e precoce e a uma alegre confiança no futuro, em vez de se submeter a pre-Sigo as seguintes versões portuguesas dos romances que acabam de ser referidos: Jane Eyre de Charlotte Bronte (tradução de João Gaspar Simões, Difel, Lisboa, 1983); O Monte dos Vendavais [Wuthering Heights] de Emile Bronte (tradução de Maria Franco, Círculo de Leitores, Lisboa, 1988). Para o romance Adam Bede de George Eliot existe o título em português O Carpinteiro do Vale dos Fenos (tradução de Alberto Candeias, Círculo de Leitores, Lisboa, 1982).

A I D A D E D E M O C R A T I C A

259

cauções exageradas que parecem até insular todos os esforços e desconfiar mesmo da Providência! Na juventude fora obrigada a manter-se prudente; à medida que envelhecia, ia aprendendo a avaliar o amor, sequência natural dum começo frustrado¹ •

Aprender a avaliar o amor é aqui completamente retrospectivo, na medida em que Anne já não encara o amor como sendo algo de que é possível ela dispor. E, na verdade, Wentworth regressa, ainda ressentido ao fim de oito anos, e medita sobre o facto de ter desaparecido para sempre o poder que Anne exercia sobre ele. As qualidades de decisão e confiança que fazem dele um excelente oficial de marinha são precisamente as coisas que ele não encontra nela, e

por isso a condena. Com uma habilidade quase demasiado meticulosa, Austen vai traçando o abandono gradual desta posição por parte de Wentworth à medida que o poder da memória aumenta o seu domínio sobre ele e que ele aprende que é bastante errada a opinião que tem acerca de Anne como alguém incapaz de agir. E uma bela ironia que Wentworth precise de passar por um processo de autopersuasão enquanto Anne espera, sem mesmo saber que está à espera ou que há alguma coisa que possa reacender a esperança dela. A comédia de tudo isto é suavemente triste, visto que o leitor também está à espera, reflectindo sobre o facto de a contingência desempenhar um papel tão significativo na questão.

Enquanto os pré-socráticos e Freud estão de acordo em que não há acidentes, Austen pensa de maneira diferente. O carácter é, para ela, também destino, mas o destino, uma vez posto em marcha, tem tendência a escapar do carácter num contexto social tão sobredeterminado quanto o mundo de Austen. Ao reler *Persuasão*, e embora eu tenha em mente a conclusão feliz, sinto, mesmo assim, ansiedade nas alturas em que Wentworth e Anne, apesar deles próprios, andam em círculos em torno um do outro. O leitor não é completamente persuadido de um encontro satisfatório até ao momento em que Anne lê a torturada carta que Wentworth lhe escreve:

... Não posso continuar a escutar em silêncio. Tenho de lhe falar pelos meios que estão ao meu alcance. Trespasa-me a alma. Sinto-me entre a agonia e a esperança. Não me diga que cheguei demasiado tarde, que sentimentos tão preciosos se perderam para sempre. Declaro-me novamente, com um cora

ção que lhe pertence ainda mais do que quando quise o despedaçou, há oito anos e meio. Não diga que o homem esquece mais depressa do que a mulher, que o amor dele tem um fim mais prematuro. Nunca ameie ninguém senão a si.

Posso ter sido injusto, fui fraco e susceptível, mas jamais inconstante. Vim para Sigo a tradução portuguesa de *Persuasão* da autoria de Fernanda Cidrais (Livraria Civilização, Porto, 1963). Qualquer nova ocorrência remete para esta versão.

260

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Bath a penas por sua causa. Todos os meus pensamentos e planos de

futuro lhe dizem respeito. Não reparou nisso? Pode ter deixado de com preender os meus desejos? Não teria esperado mesmo estes dez dias se pudesse ter lido nos seus senti mentos como creio que penetrou nos meus. Mal posso escrever.

A todos os instantes ouço q ualquer coisa que me subjuga. Baixa a voz, mas eu consigo distinguir as suas palavras, que se perderiam para os outros. Como é excelente e bondosa, até de mais! Faz-nos justiça, de facto, acred ita ndo que há afeição verdadei ra e constância entre os homens. Creia que ela é fervorosa e firme no seu

F. W.

Tenho de pa rti r, incerto do meu desti no. Mas voltarei aqui, ou seguirei o grupo, logo que possa. Uma palavra, um olhar, serão suficientes para decidir se entrarei na casa de seu pai esta noite, ou n u nca.

Não consigo imaginar um carta como esta em *Orgulho e Preconceito*) ou mesmo em *Ema* ou n' *O Parque de Mansfield*. Um leitor atento já se teria apercebido de que Anne era uma mulher de paixão, quase desde o início do romance, mas até esta altura não havia qualquer indicação de igual paixão em *Wentworth*. A sua carta, como é próprio de um oficial de marinha, está mal escrita e não é exactamente austeniana, mas é ainda mais eficaz por isso mesmo. Damo-nos conta de que até agora acreditávamos nele só porque o amor de Anne por ele é que fazia despertar o nosso interesse. Austen recusou sensatamente torná-lo interessante por si mesmo. Contudo, uma parte do efeito do livro reside em persuadir o leitor dos próprios poderes de discernimento e autopersuasão do leitor. Anne Elliot é quase demasiado boa para o leitor, como o é para a própria Austen, mas um leitor atento adquire a confiança de apreender Anne como ela deve ser apreendida. O elemento mais subtil neste mais subtil dos romances é o convite, feito ao próprio poder da memória do leitor, para igualar a tenacidade e a intensidade do desejo que Anne Elliot é demasiado estóica para expressar directamente.

O desejo paira por todo o livro, colorindo as percepções de Anne e as nossas. O nosso sentido da existência de Anne acaba por se identificar com a nossa própria consciência do amor perdido, por mais fictivo ou idealizado que este possa ser. Há alguma improbabilidade no bem-sucedido reatamento de uma relação devastada oito anos antes, o qual devia funcionar contra a textura daquele que é o mais « realista» dos romances de Austen, mas ela é suficientemente cuidadosa para evitar que tal aconteça. Tal como a autora, o leitor é persuadido a desejar

para Anne aquilo que ela constantemente deseja para si mesma. Ann Molan tem a bela observação de que Austen «fica mais contente com Anne quando Anne está mais descontente consigo mesma».

O leitor é arrastado com Austen, e gradualmente Anne é também persuadida

A I D A D E D E M D C R A T I C A

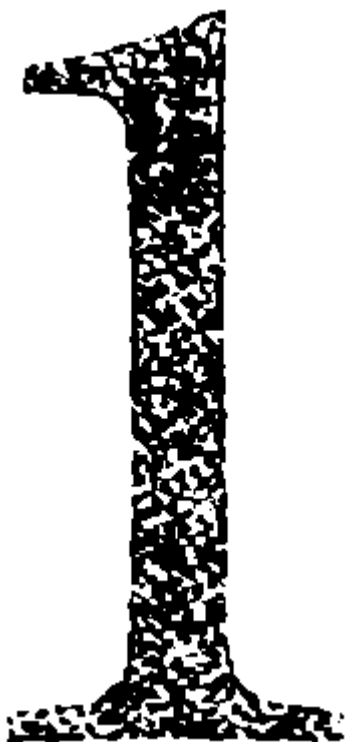
261

e chega até ao leitor, possibilitando ao seu desejo uma expressão mais completa.

Em *The Rambler* 29, num texto intitulado «A Loucura de Antecipar Desgraças», o Dr. Johnson lançou um aviso contra expectativas de qualquer espécie, tanto temerosas como esperançosas: porque os objectos do temor e da esperança são ainda incertos, não devíamos confiar mais nas representações de um sobre o outro, pois são ambos igualmente falaciosos; tal como a esperança dilata a felicidade, o temor agrava a calamidade. É do conhecimento geral que nenhum homem encontrou alguma vez a felicidade material proporcional à expectativa que incitou o desejo de posse e fortaleceu a sua busca; nem nenhum homem achou os males da vida tão grandes na realidade quanto eles eram descritos pela sua própria imaginação.

Esta é uma série de afirmações johnsonianas contra o perigoso domínio da imaginação, algumas das quais foram certamente lidas pela sua discípula Jane Austen. Se se excluísse essas representações, seguindo o conselho do grande crítico, então Wordsworth não poderia ter escrito o que quer que fosse, e Austen não poderia ter escrito *Persuasion*. Contudo, este era um livro estranho para ser escrito por aquela que é a mestra da mais alta arte de exclusão que conhecemos no romance ocidental. Qualquer romance de Jane Austen poderia ser chamado uma *elipse conseguida*, onde se omite tudo quanto possa perturbar as suas irónicas, embora felizes, conclusões. *Persuasion* mantém-se o menos popular dos quatro romances canónicos de Austen porque é o mais estranho, mas toda a sua obra se torna mais e mais estranha à medida que nos aproximamos do fim da Idade Democrática que o contemporâneo dela, Wordsworth, tanto fez por inaugurar na literatura. Firme como está na fronteira final da Idade Aristocrática, ela partilha com Wordsworth uma arte dependente de uma cisão entre uma vontade protestante em declínio e uma nova imaginação generosa, com a memória a desempenhar a tarefa de cicatrização da divisória. Se o argumento do meu livro tiver alguma validade, Austen

irá sobreviver mesmo aos maus dias que estão à nossa frente, porque o estranhamento da originalidade e de uma visão individual constituem as nossas mais persistentes carências, as quais só a literatura pode satisfazer na Idade Teocrática que com ar desmazelado avança na nossa direcção.



1

Walt Whitman como Centro

do Cânone Americano

SE ALGUÉM TENTAR fazer uma lista dos conseguimentos artísticos da nossa nação no quadro da tradição ocidental, verifica que as nossas realizações nos domínios da música, pintura, escultura, arquitectura, são de reduzida dimensão. Não se trata de tomar Bach, Mozart e Beethoven por padrão, pois Stravinsky; Schoenberg e Bartók são só por si mais do que suficientes para colocar os nossos compositores numa perspectiva um pouco tristonha. E sejam quais forem os esplendores das modernas pintura e escultura americanas, nunca existiu um Matisse entre nós. A excepção encontra-se na literatura. No último século e meio, nenhum poeta ocidental, nem mesmo Browning ou Leopardi ou Baudelaire, consegue ensombrar Walt Whitman e

Emily Dickinson. E, no nosso século, os poetas principais - Frost, Stevens, Eliot, Hart Crane, Elizabeth Bishop, entre outros - rivalizam com Neruda, Lorca, Valéry, Montale, Rilke, Yeats. Os nossos maiores romancistas - Hawthorne, Melville, James, Faulkner

- podem da mesma maneira ombrear com os seus pares ocidentais.

Talvez só James se possa juntar a Flaubert, Tolstoi, George Eliot, Proust e Joyce, mas nós temos obras individuais de importância mundial: A Letra Encarnada¹ Moby Dick¹ Huckleberry Finn¹ Na Minha Morte¹• O livro mais importante é Folhas de Erva [Leaves of Grass J original, que data de 1855. Sem A Letra Encarnada [The Scarlet Letter J de Nathaniel Hawthorne; na tradução deste título siga a versão de Fernando Pessoa (Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1988). Na Minha Morte [As I Lay Dying] de William Faulkner; na tradução deste título siga a versão de Alfredo Margarida (Livros do Brasil, Lisboa, s/d).

264

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

dúvida que Whitman é mais do que o poeta de 1 855, com os seus triunfos nos então poemas sem título que vieram, por fim, a ser chamados Canto de Mim Mesmo e «Os Adormecidos». Em 1 856, o segundo Folhas de Erva introduziu o «Poema do Pôr do Sol», que conhecemos como «A Travessia no Ferry de Brooklyn». A terceira edição, de 1 860, deu-nos «Indo na Maré

-Baixa com o Oceano da Vida» e «Fora do Berço Que Balouça sem Fim», e o ano de 1 865 acrescentou tragicamente a elegia americana que se compara a «Lycidas» e «Adonais», a grande lamentação pelo martirizado Abraham Lincoln: « Quando por fim os Lilases Floriram no Pátio»'.

Estes seis poemas maiores (Canto de Mim Mesmo e as cinco meditações menores, mas mesmo assim extraordinárias) são o que mais importa em Whitman. Para descobrir os seus equivalentes estéticos no Ocidente é preciso recuar a Goethe, Blake, Wordsworth, Hölderlin, Shelley e Keats. Nada na segunda metade do século x1x, ou neste nosso século quase a terminar, se equipara à obra de Whitman em poder directo e sublimidade, excepto talvez no que diz respeito a Dickinson. É um paradoxo infeliz o facto de nunca termos compreendido correctamente Whitman, porque ele é um poeta muito difícil e subtil que normalmente se dispõe a fazer quase o oposto

exacto daquilo que afirma estar a fazer.

Para muitos leitores, Whitman é um populista apaixonado, precursor de Allen Ginsberg e de outros rebeldes profissionais. No entanto, os seus descendentes verdadeiramente autênticos são os poetas americanos fortes que dele tentaram escapar sem o conseguir: T. S. Eliot e Wallace Stevens. Dever

-se-ia acrescentar o magnífico Hart Crane, que escreveu no quadro da retórica de Eliot e de Stevens, mas com uma postura e uma ambição whitmanianas.

O poeta-profeta inglês D. H. Lawrence é o quarto whitmaniano verdadeiro na respectiva língua; Pound, William Carlos Williams e outros candidatos são outra coisa, enquanto John Ashbery me parece ser o quinto e o mais whitmaniano daqueles que verdadeiramente aprenderam com Canto de Mim Mesmo, e o expandiram. Os poetas hispânicos, culminando em Neruda, conduzem a influência de Whitman numa outra direcção, a qual tem mais a ver com Walt Whitman como figura simbólica que com o texto efectivo da poesia.

A originalidade de Whitman tem menos a ver com o seu verso supostamente livre que com a sua inventividade mitológica e com o seu domínio da linguagem figurativa. As suas metáforas e os seus raciocínios criadores do metro do poema rasgam mais eficazmente o novo caminho do que as Creio que se justifica a indicação em inglês dos títulos dos poemas de Whitman que ocorrem neste parágrafo. Folhas de Erva [*Leaves of Grass*] i Canto de Mim Mesmo [*Song of Myself*]; «*Us Adormecidos*» [*the Sleepers*] ; «*Poema do Pôr do Sol*» [*Sun-Down Poem*] ; «*A Travessia no Ferry de Brooklyn*» [*Crossing Brooklyn Ferry*]; «*Indo na Maré Baixa com o Oceano da Vida*» [*As 1 Ebb'd with the Ocean of Life*] ; «*Fora do Berço que Balouça sem Fim*» [*Üut of the Cradle Endlessly Rocking*] ; «*Quando por fim os Lilases Floriram no Pátio*» [*When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd*].

A I D A D E D E M O C R Â T I C A

265

suas inovações no domínio do sistema de metrificação. Mesmo em poemas muito curtos e triviais fica bem patente o choque da sua originalidade.

Esta é a tua hora, ó Alma, o teu voo livre para o indizível, Longe dos

livros, longe da arte, o dia apagado,

a lição acabada.

Irrompes totalmente, silenciosa, fixando o olhar, estudando os temas de que mais gostas,

A noite, o sono, a morte e as estrelas.

Este é «Uma Clara Meia-Noite», um poema muito tardio que ficou a remoer na consciência de Wallace Stevens. «As estrelas» no fecho do poema estão em substituição da ausente mãe oceânica ou do ausente oceano materno, que são as quartas e quintas presenças sempre que Whitman invoca «A noite, o sono, a morte». Stevens elogiou o poemeto porque ele patenteava o vigor da postura de Whitman em relação ao seu tema, em relação ao claro sentido que tinha do seu mundo. A meia-noite é para Whitman o ponto da epifania, a altura em que a revelação não é perturbada pelas distrações do dia. Nesse aspecto, o grande poema é «Üs Adormecidos», talvez o mais negligenciado de entre os seus seis poemas maiores. Em 1 855, tal como acontecia com o resto de Folhas de Erva, o poema não tinha título; em 1 865 era «Poema Nocturno», e em 1 860 «Perseguições do Sono». Como muitas vezes acontece, o primeiro pensamento de Whitman era o melhor; este é, na verdade, o seu

«Poema Nocturno». Ao entrar na noite, Whitman é conscientemente a própria encarnação do Jesus americano, uma audácia que repete um momento crucial de morte e ressurreição de Canto de Mim Mesmo. Mas é melhor come

çar com « Üs Adormecidos», passando depois para alguns aspectos de Canto de Mim Mesmo, até chegar ao Whitman explicitamente elegíaco.

Sabemos que, enquanto profeta religioso americano, Whitman estava a responder ao estímulo de Emerson, bem como às tradições que Emerson representava, isto é, as disposições heréticas tanto orientais como ocidentais. O seu ponto de partida em 1 854 parece ter sido o famoso ensaio de Emerson sobre «Ü Poeta», onde se encontra a declaração de que os poetas são «deuses libertadores ». Os fragmentos existentes no caderno de apontamentos, e que constituem os primeiros esboços de Canto de Mim Mesmo, registam uma identificação ainda maior com o Jesus americano do que aquela que acabou por ser a sua forma revista na secção XXXVIII do poema completo :

Em vão foram os pregos espetados nas minhas mãos.

Recordo a minha crucificação e a sangrenta coroação

Recordo os escarnecedores e os violentos insultos

266

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

O sepulcro e o linho branco revelaram-me

Estou vivo em Nova Iorque e São Francisco,

Percorro de novo as ruas dois mil anos depois.

Nem todas as tradições podem dar vitalidade às igrejas
Elas não estão vivas, são fria argamassa e tijolo,

Posso facilmente construir do mesmo modo, e tu também: Os livros
não são homens ...

O Jesus da religião americana não é o homem crucificado nem o Deus da Ascensão, mas, antes, o homem ressuscitado que passa quarenta dias com os discípulos, quarenta dias acerca dos quais o Novo Testamento não nos diz praticamente nada. O poeta das quinze últimas secções de Canto de Mim Mesmo é a nossa mais ampla representação literária do homem ressuscitado. « Üs Adormecidos » é a pré-história dessa ressurreição, e descreve a versão de Whitman do mistério da Encarnação, na qual o homem-deus e a personagem poética se fundem. Tal como acontece com a maior parte daquilo que de mais vigoroso Whitman produziu, o poema visa necessariamente muitas mais coisas, uma vez que a evocação da eleição messiânica é inconsistente; contudo, tanto aqui como noutros lugares nunca está longe de Whitman.

Julgo que os críticos geralmente não discutem o poema porque ele os embaraça, tal como o declarado auto-erotismo de Whitman é difícil de discutir. Há poucos testemunhos de que Whitman tenha tido alguma vez relações sexuais com quem quer que fosse a não ser com ele próprio, e na base daquilo que depreendo da sua vida e da sua poesia estou em crer que só houve uma tentativa abortada de relação, provavelmente homossexual, no Inverno de 1 859-60. Talvez Whitman descobrisse novamente que tocar o seu corpo, em vez do corpo de outra pessoa, era tudo quanto ele podia suportar. Porém, fossem quais fossem os seus sofrimentos quase autísticos, ele teve o génio e o heroísmo de escrever aquela meia dúzia de poemas longos maiores. « Üs Adormecidos » mostra o preço da confirmação, e é o mais blakiano

dos poemas de Whitman, embora Whitman não tivesse ainda lido Blake. Tal como Blake, Whitman revê a postura visionária de um profeta hebraico :

Vagueio toda a noite na minha visão,

caminhando ao de leve, velozmente e sem ruído caminhando e parando,

Inclinando-me de olhos abertos sobre os olhos fechados dos adormecidos,

Errante e confuso, perdido de mim mesmo, desirmanado, contraditório, Fazendo pausas, olhando, inclinando-me, e parando.

A I D A D E D E M O C R Â T I C A

267

Apesar do seu estado, ele vai até aos adormecidos, mortos e não mortos, sofredores e plácidos, e é decididamente importante para os atormentados: Fico parado no escuro de olhos baixos junto dos que mais sofrem e dos mais inquietos,

Passo as minhas mãos suavemente para a frente e para trás a alguns centímetros deles,

Os desassossegados afundam-se nas camas, dormem aos repelões.

Após uma notável série de identificações, algumas das quais constituem implicitamente uma ameaça para ele próprio, o sujeito do poema começa a passar por uma reintegração, que eu tenho relutância em interpretar em termos freudianos, para já não dizer jungianos. Forças exteriores ao eu profético, e que o irão fortalecer, a princípio ameaçam inundá-lo, de tal maneira que Whitman receia a morte pela água que vitimou o seu substituto na secção III do poema, «um belo nadador gigantesco, nadando nu pelos redemoinhos do mar». Este titã, ou «corajoso gigante», está ladeado no poema original por duas passagens que Whitman acabou por suprimir mais tarde - o episódio de um sonho em que ele é empurrado, nu e envergonhado, para dentro do mundo, e uma atormentada identificação com uma figura semelhante a Lúcifer, que chega ao apogeu de uma maneira curiosa e sombriamente análoga ao Leviatã, branco como a neve, de Melville:

Agora a enorme e escura corpulência, que é a corpulência da baleia, parece ser minha;

Cuidado, meu bravo! Embora eu esteja sonolento

e indolente, a pancada da minha cauda é a morte.

Fantasias de ser um proscrito alternam com negações diabólicas: o que constitui um padrão das provas e das tentações presentes na escolha de alguém como salvador. A bela secção final do poema nocturno começa com algo que podia servir como descrição de um quadro de William Blake: Os adormecidos são muito belos quando estão despidos,

Correm de mãos dadas pela terra inteira de oriente para ocidente quando estão despidos.

Para Whitman, a palavra mágica à noite é «passar, e para ele a salvação está em ser-se alguém que passa. Todos os adormecidos atormentados acordam numa quase ressurreição: «Eles passam pela vivificação da noite e pela química da noite, e acordam.» Confrontado por essa visão, Whitman assegura ao seu poema e a si mesmo uma imponente reconciliação como fecho:

268

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Eu também passo partindo da noite,

Afasto-me algum tempo, ó noite, mas a ti regresso novamente e amo-te,

Porque teria eu medo de me entregar a ti?

Não tenho medo, fui bem gerado por ti,

Amo o dia rico que corre, mas não deserto daquela

em quem fiquei tanto tempo,

Não sei como vim de ti, e não sei para onde vou contigo, mas sei que vim bem e bem irei.

Hei-de parar uma só vez com a noite, e cedo me hei-de erguer, Hei-de passar devidamente o dia, ó minha mãe, e a ti

devidamente hei-de voltar.

Somente a mãe e a noite são mencionadas, mas a morte está implícita

em toda a parte. Há ainda reservas e medos nesta passagem; mas como é que podia ser de outro modo? No vocabulário dos antigos gnósticos, do qual Whitman aqui se aproxima tão curiosamente, o abismo da noite é a antepassada, e a criação surgida desse abismo constituía a queda. Afirmando muito menos que um conhecimento completo, Whitman assume neste ponto o risco consciente da morte cíclica e da ressurreição cíclica. A sua gnose é a de que ele chegou bem, prosseguirá bem e depois erguer-se-á de novo. O contraste sombrio à fé hesitante de Whitman encontra-se nas desesperadas declarações de Lear a Gloucester: «Tens de ter paciência; viemos ao mundo a chorar. *Tu sabes, da primeira vez que cheiramos o ar*

nós gritamos e choramos», e « Quando nascemos, choramos por termos vindo / Para este grande palco de loucos.» O pathos de Whitman está em que a sua gnose ainda imperfeita não se encontra muito longe dos clamores trágicos de Lear. A partir da secção xxxvm, Canto de Mim Mesmo tenta oferecer um conhecimento mais perfeito. A secção XLI desenvolve-se a partir da percepção exacta de que todos os deuses, inclusive Javé, foram um dia homens, e eleva-se à altura de uma blasfémia magnífica: Glorificando e dedicando venho,

Excedendo desde o início os velhos e prudentes

bufarinheiros,

Adquirindo eu próprio as exactas dimensões de Javé,

Litografando Cronos, Zeus, seu filho, e Hércules, seu neto, Comprando esboços de Osíris, Ísis, Belus, Brama, Buda, Guardando na minha pasta Manitu, uma gravura de Alá,

o crucifixo esculpido,

Com Odin e o horrendo Mexitli e todos os ídolos e imagens, Tomando-os pelo que valem e nem por um centavo mais,

A I D A D E D E M O C R Â T I C A

269

Admitindo que estiveram vivos e no seu tempo cumpriram a sua tarefa
1•

Em oposição a eles, Whitman oferece a tarefa que o seu tempo lhe reserva: «O sobrenatural não conta, eu próprio espero a minha hora para ser mais um dos supremos». Na secção XLIII, a aceitação de Jesus

é posta no contexto de aceitação de uma multiplicidade de deuses, e as secções finais do poema afastam todas as ansiedades espirituais. Os fragmentos contidos no caderno de apontamentos tornam ainda mais claras as ambições de Whitman: «Eu próprio espero a minha hora de ser um Deus;/ Penso que farei tanto bem e que serei tão puro e tão prodigioso como sempre.» Não se podia imaginar afirmação mais extrema do projecto de Whitman do que aquela que consta do rascunho, incluído no caderno de apontamentos, daquilo que viria a ser a secção XLIX: «Quase tudo isto nós temos de Deus; temos o homem», e novamente: «não consigo pensar num ser mais maravilhoso do que o homem».

Aquilo que Joseph Smith anunciou como sendo a doutrina mórmon de o homem aperfeiçoado em Deus, está visualizado de maneira independente no hermetismo de Whitman.

A versão de Whitman da religião americana passa por aquele que é o aspecto mais original de Canto de Mim Mesmo¹ isto é, a sua cartografia psíquica dos três componentes de cada um de nós: alma/ eu/ e eu verdadeiro ou eu, eu mesmo². Emprego aqui os próprios termos de Whitman, os quais se não reduzem às categorias freudianas ou a quaisquer outras categorias psicológicas. A distinção inicial de Whitman é entre alma e eu, segundo a qual a alma, tal como o corpo, faz parte da natureza, de uma natureza um tanto separada.

Por alma, Whitman entende o carácter, ou o ethos por oposição ao eu, sendo este último entendido como a personalidade ou o pathos. O carácter age¹ mas a personalidade sofre¹ mesmo se é o sofrer agradável da paixão, alta ou baixa.

Por isso, quando escreve «a minha alma», Whitman quer dizer o lado sombrio dele mesmo, a componente que na sua natureza se tornou estranha ou se separou. Quando escreve «eu mesmo» [ou «mim mesmo»], como no título Canto de Mim Mesmo¹ ele quer dizer aquilo a que chama Walt Whitman, um americano, um dos duros, claramente um homem agressivo.

Sigo aqui a tradução portuguesa de Canto de Mim Mesmo da autoria de José Agostinho Baptista (Assírio & Alvim, Lisboa, 1 992).

«Alma/ eu/ eu verdadeiro ou eu, eu mesmo. » Estes termos correspondem ao inglês: soul/ self/

real me or me myself

«Eu, eu mesmo » : para a noção whitmaniana de Me myself não sigo a

versão de José Agostinho Baptista em Canto de Mim Mesmo. Estranhamente, a versão de Agostinho Baptista é «Eu, ele próprio». A minha opção tem também a ver, aliás, com a interpretação que reiteradamente Bloom faz desta expressão whitmaniana.

270

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Mas o eu de Whitman, como ele francamente admite, está dividido em dois. Há também um eu ligeiramente diferente, feminino, a que Whitman chama o «eu verdadeiro» ou o «eu, eu mesmo», e que identifica com o poderoso quarteto da noite, da morte, da mãe e do mar. A alma whitmaniana é a natureza desconhecida, uma espécie de branco ou de vazio, enquanto o eu duro é uma persona ou máscara, uma série infinitamente mutável de identificações. Mas o eu verdadeiro (o eu, eu mesmo) é não só um domínio conhecido, mas também a faculdade de conhecer, qualquer coisa próxima da capacidade gnóstica de conhecer exactamente como se é conhecido.

A mitologia whitmaniana da alma e dos dois eus é bastante coerente, se bem que complexa. Whitman podia ter chamado Canto da Alma ao seu poema maior, mas não estava de modo nenhum tentado a fazê-lo, tal como não escolheria o título Canto do Eu Verdadeiro. Há grandes cantos do eu verdadeiro (ou do eu, eu mesmo) escritos por Whitman, e neles estão incluídos

« Üs Adormecidos» e «Indo na Maré Baixa com o Oceano da Vida». Mesmo a elegia «Lilases» é esmagadoramente o canto do eu, eu mesmo, embora caminhe na direcção daquilo a que ele chama «a talha da minha alma» ou a revelação da minha natureza desconhecida.

É em Canto de Mim Mesmo, o seu poema mais ambicioso, que Whitman nos dá o mais abundante, se bem que ainda incompleto, relato das relações entre a sua alma e os seus dois eus. « Celebro-me», começa ele por dizer, querendo com isso significar que o seu herói é Walt Whitman ou, tal como surge no título do poema em 1 856, «Poema de Walt Whitman, Um Americano». No quarto verso, ele convida a sua alma - um convite interrompido na secção VI, mas só depois de o «eu, eu mesmo», que nunca convida a alma, ter sido objecto de um belo retrato na secção v. Não são raras as vezes em que considero que estes são os versos mais belos de Canto de Mim Mesmo, ou pelo menos os mais atraentes, pressagiando como pressagiam as personae poéticas de T. S. Eliot e John Ashbery. Aqui, diz Whitman subitamente, encontra-se o eu verdadeiro, não o duro Walt:

Para lá de todas as forças está o que sou,

Divertido, complacente, compassivo, indolente, unitário, Olhando para baixo, erecto ou apoiando o braço numa

impalpável base,

Olhando com a cabeça inclinada e curiosa o que virá

a seguir,

Ora dentro ora fora do jogo observando, maravilhando-me1 •

Sigo aqui a tradução portuguesa de Canto de Mim Mesmo, já indicada atrás, da autoria de José Agostinho Baptista.

Retirado tanto da competição como de um Eras demasiado fácil, o eu verdadeiro permanece à parte mas não em isolamento, incrivelmente gracioso na sua postura, aberto à relação imediata mas distanciado dela, ao mesmo tempo um jogador e um adepto, por assim dizer. Toda a passagem é infinitamente encantadora e memorável. Para variar, Whitman não tenta evitar-nos, e começamos a compreendê-lo um pouco melhor.

Mas logo a seguir, rápida e vigorosamente, ele obscurece a nossa compreensão: «Creio em ti, alma minha, o outro que sou não deve humilhar-se perante ti,/ Nem tu deves humilhar-te perante o outro1.»

Encontramo-nos aqui no centro do génio de Whitman, e esse génio é o que ele partilha com o seu mentor, Emerson. O duro eu, a persona Walt Whitman, é capaz de relações independentes com a alma ou natureza desconhecida, mas o outro que sou, o eu verdadeiro ou hermético, tem tendência a entrar unicamente numa relação de senhor-servo com a alma. A linguagem de Whitman obriga aqui a uma leitura muito atenta: a personalidade do poeta tem evidentemente uma ânsia masoquista pelo seu carácter imperscrutável, e o carácter, por seu turno, podia ser compelido a ser subserviente ao distanciado, afastado eu autêntico, embora não nos seja dito qual seria o agente dessa compulsão. Aquilo que nele está ao mesmo tempo dentro e fora do jogo, apesar de toda a sua postura de liberdade, humilhar-se-ia perante o que não pode conhecer ou ser conhecido, e aquela natureza separada poderia sofrer a humilhação inversa.

Ambas as posturas do espírito são rejeitadas por Walt Whitman, poeta americano, e ambas as humilhações são tratadas noutra lugar do poema, designadamente nas duas grandes passagens de crise aguda e de solução parcial.

À violação virtual da alma do eu, eu mesmo nas secções xxv111-xxx segue-se, na secção xxxvm, a humilhação da alma perante a alteridade dentro do eu.

Ambas as crises pretendem contrastar com a metafórica semiunião da alma com o eu duro, exterior, na secção v do poema. Whitman retrata com humor um abraço absurdamente impossível, o que não tem impedido muitos solenes exegetas de literalizar a comédia do poeta. É maravilhosamente grotesco visualizar a alma de alguém agarrada com

uma mão à barba do eu enquanto tenta chegar aos pés do eu com a outra. Onde Whitman mais nos confunde, ao misturar desordenadamente o literal e o figurativo, é nas suas evocações do auto-erotismo. Há o surpreendente final do curioso canto intitulado «Eu Espontâneo» :

O alívio sadio descansa, satisfeito,

e este ramo esbulhado de mim mesmo ao acaso

Já fez o seu trabalho - sacudo-o descuidadamente para cair não importa onde.

Sigo a tradução de José Agostinho Baptista.

272

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Ainda mais surpreendente é a primeira crise de Canto de Mim Mesmo) onde a imagem, talvez também o acto representado, é uma bem-sucedida, embora relutante, masturbação. Uma das muitas ironias actuais na recepção de Whitman é que ele é aclamado como poeta homossexual. Não há dúvida de que o seu impulso mais profundo era homoerótico, e os seus poemas de paixão heterossexual não convenceram ninguém, incluindo o próprio Whitman. Mas seja por que razão for, na poesia como provavelmente na vida a sua orientação erótica era onanística. Uma imagem predominante na sua poesia é a de derramar a semente no chão após a auto-excitação. Mais ainda do que o sadomasoquismo, o auto-erotismo parece que é o último tabu ocidental, pelo menos em termos de representação literária. Porém, Whitman aclama-o em alguns dos seus poemas mais importantes.

Se em 1 855 alguém nos anunciasse que o escritor americano canónico tinha acabado de aparecer com um livro intitulado Folhas de Erva) com uma impressão maljeitosa e sem outro tema para além dele mesmo, é provável que tivéssemos exprimido um modesto cepticismo. O facto de que o nosso poeta nacional devia ser um onanista egoísta, que proclamou a sua própria natureza divina numa série de versos sem título, sem rima e aparentemente prosaicos, ter-nos-ia provavelmente levado, no melhor dos casos, a uma piedade delicada. Afinal de contas, o jovem Henry James, discutivelmente a mais organizada sensibilidade crítica por nós produzida, escreveu, bem uma década mais tarde, uma resenha acerca de O Rufar dos Tambores [Drum Taps J na qual, com todo o à-vontade, rejeitava Whitman com o argumento de que este, uma mente prosaica, não era mais do que o

Arnold Schwarzenegger do seu tempo, digamos assim, elevando-se pela força dos músculos numa tentativa vã de alcançar a sublimidade.

Mais tarde, James arrependeu-se; mas nós não teríamos feito melhor, e também nos teríamos arrependido. A grande exceção é Ralph Waldo Emerson, que recebeu o livro pelo correio, leu-o e escreveu a Whitman, dizendo

-lhe que este havia produzido o maior exemplo de engenho e sabedoria alguma vez composto por um americano. O julgamento de Emerson continua ainda verdadeiro. Emerson envelheceu prematuramente e somou alguns graves atributos, mas o seu veredicto inicial mantém-se como o ponto alto da crítica literária pragmática americana. Emerson tinha produzido nessa altura o que de melhor ele fez - e que era, na verdade, muito bom -, mas reconheceu imediatamente que aquele era o poeta que ele havia profetizado, o Messias literário, para quem ele havia servido como um Elias ou um João Baptista.

Na carta que escreveu a Whitman, Emerson observou o seguinte acerca do volume de 1 855 de Folhas de Erva: «Estou muito feliz por tê-lo lido, na medida em que o grande poder nos faz felizes.» Cinco anos mais tarde, na sua última grande obra *The Conduct of Life* [«A Conduta da Vida»], Emerson deu a sua definição de poder:

A I D A D E D E M O C R Â T I C A

273

Todo o poder é de um só tipo, uma partilha da natureza do mundo. A mente, que é paralela com as leis da natureza, está na corrente dos acontecimentos, e forte lecer-se-á com a força destes. Um homem é feito da mesma substância de que os acontecimentos são feitos; existe em simpatia com o curso das coisas, consegue predizê-lo. Aconteça o que acontecer, acontece-lhe a ele primeiro, de modo que ele é igual ao que quer que venha a acontecer.

Julgo que Emerson estava certo na sua primeira impressão de Whitman como o xamã americano. O xamã está necessariamente autodividido, é sexualmente ambíguo e difícil de distinguir do divino. Enquanto xamã, Whitman é infinitamente metamórfico, capaz de estar em vários lugares ao mesmo tempo, e conhecedor de coisas que Walter Whitman, Jr., o filho do carpinteiro, dificilmente poderia ter conhecido. Começamos a ler adequadamente Whitman quando vemos nele um recuo à antiga Cítia, a estranhos curandeiros que eram

demoníacos, que sabiam possuir eles próprios ou ser eles próprios possuídos por um eu mágico ou oculto. É por isso que Whitman é até hoje o poeta da religião americana. Quando leio o antigo, quase gnóstico, Evangelho de Tomé 11 sou obrigado a pensar em Whitman, e quando leio hinos da Igreja Baptista do Sul acerca de passeios e de conversas com Jesus, novamente me vem à mente o dissidente quacre Whitman. Este é o Whitman, como Richard Poirier mostrou, de «A Última Invocação», o único poema lírico americano digno de ter sido escrito por São João da Cruz, e que é um outro lamento celebratório da Obscura Noite da Alma:

Por fim, suavemente,
Dos muros da poderosa fortaleza,
Dos grampos de entrelaçados cadeados,
da protecção de portas bem cerradas,
Deixa-me ser levado pelo ar.
Deixa-me deslizar silenciosamente,
Com a chave da brandura soltar os cadeados -
com um ... suspiro,
abrir as portas, ó alma.
Suavemente - não sejas impaciente,
(Forte é o teu poder, ó carne mortal,
Forte é o teupoder, ó amor).

Evangelho segundo Tomé, tradução de Cristina Proença; introdução, revisão da tradução e comentário de José Augusto Martins Ramos (Editorial Estampa, Lisboa, 1992).

É a última invocação, pois até mesmo o xamã tem de reconhecer que a forma final da mudança é a morte. A alma, ou a própria natureza desconhecida de cada um, abre as portas ao abraço do eu verdadeiro pela morte.

Como acontece na noite escura de João da Cruz, o modelo lírico é o Cântico dos Cânticos de Salomão, cujos ecos haviam surgido anteriormente em Whitman na elegia dos «Lilases», em particular no Cântico da Morte do tordo eremita. Aí, no entanto, a morte e a mãe constituem ainda uma identidade; no final da visão de Whitman, o destino erótico do eu regressa ao seu próprio domínio e às aventuras com a sua própria alma. Isto quer dizer que o derradeiro romance é com Whitman, e voltamos assim ao que parece perturbar alguns de nós, isto é, ao Eras do auto-erotismo do nosso poeta nacional.

A musa da masturbação não é muito valorizada entre nós, ou entre quem quer que seja, tanto quanto julgo saber, mas o escândalo permanente de Whitman tem uma componente auto-erótica vital. A hipótese que eu poria é a de que a universalidade de Whitman, a imensa capacidade que ele tem para transcender as barreiras linguísticas, não fica obstruída pela sua sexualidade abrangente, incluindo essa componente. A poesia de Whitman recusa reconhecer quaisquer demarcações sexuais, exactamente como recusa aceitar quaisquer linhas divisórias do humano e do divino. É claro que Whitman, no seu tempo um democrata da Terra Livre do Estado de Nova Iorque, é um constante partido de uma só pessoa, tal como John Milton é uma seita de uma só pessoa; mas, tal como Milton, Whitman conhecia o segredo de fazer do seu solitário idioma uma voz permanentemente relevante.

A canonicidade de Whitman depende do seu conseguimento em alterar permanentemente aquilo a que se poderia chamar a imagem americana da voz. Pode-se ouvir em Hemingway a imagem da voz de Whitman (provavelmente sem intenção por parte de Hemingway) quase tão irresistivelmente quanto se a pode ouvir em poetas que, de outro modo, nada têm em comum.

A voz erguida em solidão, magoada ou estóica, da nossa literatura imaginativa tende hoje em dia a possuir tonalidades whitmanianas. Stevens certamente não deseja ter a sua jovem cantora em Key West a evocar Whitman, e contudo o seu poema termina com

A fúria do criador para ordenar palavras do mar,

Palavras dos fragrantos portais, indistintamente estrelados, E de nós

mesmos e das nossas origens,

Em demarcações mais fantásticas, sons mais penetrantes1 •

Sigo a tradução de Luísa Maria Lucas Queiroz de Campos em Ficção Suprema. Poemas de Wallace Stevens (Assírio & Alvim, Lisboa, 1991)

A I D A D E D E M O C R A T I C A

275

As palavras dos portais pertencem a Keats, mas palavras do mar, palavras de nós mesmos, palavras das nossas origens, são de Whitman, cujo poema «Fora do Berço que Balouça sem Fim» se intitulava inicialmente

«Uma Palavra Saída do Mar», sendo essa palavra a morte, a morte lúcida e sagrada. Nunca consigo absorver bem o facto de Wallace Stevens - que desprezava a persona de vagabundo de Whitman, do Walt duro, americano

- ter escrito a mais magnífica homenagem a Whitman que existe na nossa literatura:

No Sul longínquo o sol de Outono vai desaparecendo,

Como Walt Whitman caminhando numa avermelhada praia.

Ele canta e entoas as coisas que dele fazem parte,

Os mundos que foram e os que serão, a morte e o dia.

Nada é definitivo, canta ele. Nenhum homem verá o fim.

A sua barba é de fogo, e o bordão uma chama ondulan te.

Como Whitman teria ficado feliz com o que aqui existe de apropriada evocação do seu poder emersoniano ! Stevens condensa tudo:

Whitman como o sol-leão, outonal e elegíaco, alguém que passa, recusando as coisas definitivas, negando o fim prometido. Sempre no Sol, no pôr do Sol e no levantar do Sol, cantando e entoando o eu dividido e a alma que se não pode conhecer, o Whitman de Stevens não é nenhuma divindade, mas ele incendeia com uma chama que ultrapassa o fogo natural. E sem realmente se fazer eco do cântico

entrelaçado de «cada um e toda a gente» que finaliza a elegia dos «Lilases», Stevens dá a conhecer as intensidades rapsódicas desse cântico, a sua confiança em que há, de facto, «salvações saídas da noite». Não ouço ironias no êxtase celebrativo de Stevens, nem quaisquer ideologias, tão

-pouco energias sociais a trabalharem por dentro e por fora. O que eu ouço é o som de uma imagem, a imagem de uma voz, uma voz cantando, entoando, passando, numa convicção absoluta de que origem e fim, em nome da vida, podem manter-se separados.

Na velhice, ao recordar o seu mentor, Whitman relatou uma consoladora observação que lhe fora feita por Emerson, a de que o mundo viria por fim a respeitar o poeta de Folhas de Erva porque assim tinha de ser, porque estava em dívida para com ele. Fossem quais fossem os posteriores mal-entendidos entre Emerson e Whitman (e foram muitos), recordamos aquela profecia exacta, tal como recordamos a observação de Whitman junto à campa de Emerson: «Um homem justo, equilibrado nele próprio, totalmente afectuoso, totalmente inclusivo, e lúcido e claro como o Sol.» Aquilo que une Whitman e Emerson é de longe mais vital do que aquilo que os divide, e Whitman captou-o bem naquele «totalmente inclusivo», e na imagem do Sol como esfera auto-suficiente.

276

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

O sábio da religião americana, apesar de todas as suas reservas, revelou

-se completamente a si próprio nos seus escritos. O poeta da religião americana, anunciando bem alto as suas confidências, escondeu quase tudo.

Emerson é um escritor de sabedoria, como Nietzsche, Kierkegaard, Freud e o seu precursor, Montaigne. Prudencialmente perspicaz, Whitman não tem qualquer sabedoria a transmitir, nem nós lhe sentimos a falta. Dá-nos o seu tormento e a sua divisão, bem como a misteriosa faculdade de um eu que é ao mesmo tempo o que conhece e o que é conhecido. Na sua melhor poesia, não se consegue diferenciar o eu ontológico e o eu empírico. Segundo os padrões da dialéctica continental, esse facto deveria tornar os seus poemas incoerentes, mesmo os seus melhores, e fazer deles precursores dos Cantos de Pound. Há uma relação complexa entre Whitman e Pound,

mas não se ilumina grandemente Canto de Mim Mesmo, ou os «Lilases», por se descortinar neles indícios dos Cantos, enquanto se relancearmos o olhar para trás de A Terra sem Vida¹ e de Notes Towards a Supreme Fiction [«Notas para Uma Suprema Ficção»]. J podemos, pelo menos parcialmente, iluminar Whitman. O que nele está em lugar da sabedoria, ou da penetração de espírito filosófica, é aquilo a que Blake chamou «Visão» . Ao ser mais urgente, como convinha a um apocalíptico, Blake entendia por «visão» um programa para restaurar o humano. A visão de Whitman é mais modesta, apesar da sua bravura americana: a integração da psique de Whitman já era um projecto mais do que suficiente. O projecto ficou inacabado, e era inacabável, mas o Deus americano, tal como eu entendo a religião americana, está também inacabado, sendo um outro projecto em processo permanente.

Tem de se ser circular quando se tenta centrar Whitman, de modo a dar conta da sua centralidade absoluta no cânone literário americano. Temos tido poetisas notáveis: Dickinson, Moore, Bishop, Swenson. Mesmo que uma dúzia delas ainda venha a aparecer entre nós com essa eminência, elas não conseguirão descentrar Walt, porque como escritor ele não foi um fenómeno masculino, tal como Shakespeare o não foi, ou Henry James. Para mim, Shakespeare é bissexual, James epiceno e Whitman auto-erótico, mas seja como for que eles afirmem essas particularidades, nenhum dos três está limitado ao género sexual ou tem uma orientação exclusivamente masculina.

Alguns dos maiores escritores foram os seguintes: Milton, Wordsworth, Yeats e sobretudo Dante. Todos eles possuem características que não são facilmente aceites pelas nossas críticas feministas mais militantes, e algumas dessas características não são particularmente agradáveis. Durante algum tempo, estes grandes poetas podem parecer vulneráveis às novas críticas culturais, mas os poetas é que hão-de, por fim, modificar as críticas.

A Terra sem Vida [The Waste Land] . Na tradução do título desta obra de T. S. Eliot sigo a versão de Maria Amélia Neto (Lisboa, Edições Ática, s/ d).

A I D A D E D E M D C R Â T I C A

277

A força do canónico manifesta-se na tranquila persistência dos escritores mais fortes. A sua fecundidade não tem fim porque eles representam o coração e a cabeça, em vez dos órgãos reprodutores ou

os privilégios de casta, seita ou raça. Pode-se protestar, se para aí se estiver virado, contra o ethos de Dante ou Milton, mas ambos são quase invulneráveis quando se trata do logos ou do pathos. Trotsky, que não pode ser rotulado de intelectual não comprometido, recusou considerar a Comédia de Dante como um «mero documento histórico», e incitava os escritores russos a verem uma «relação estética directa» entre eles próprios e o poema de Dante. Segundo o julgamento de Trotsky, o poder e a intensidade da obra de Dante, o seu intelecto e a sua profundidade de sentimento deviam ser essenciais para os escritores mandstas. Uma relação estética directa é-nos imposta pela Comédia e pelo Paraíso Perdido - poemas cristãos, talvez, mas cada um com um estranhamento e um esplendor bárbaro (como William Empson observou em relação ao poema de Milton) que dificilmente encontram paralelo na literatura.

Whitman - que foi exactamente aquilo que D. H. Lawrence disse que ele fora, o maior dos poetas modernos, dos poetas nascidos no século XIX e posteriormente - partilha do estranhamento e até mesmo do poder bárbaro, que constituem uma curiosa sobrevivência nos escritores mais fortes da Idade Democrática: Whitman, Tolstoi e Ibsen. Quando comparado com os escritores centrais da nossa Idade Caótica - Joyce, Proust, Kafka, Beckett, Neruda -, há algo de arcaico que Whitman recupera, e o mesmo fazem Tolstoi e Ibsen. Há tanta prodigalidade e generosidade em Canto de Mim Mesmo como há em Hadji Murade de Tolstoi, e em Peer Gynt de Ibsen; e de tal maneira, que faz sentido designar os três como verdadeiramente homéricos em contraste com o Ulisses de Joyce, que, apesar do seu arsenal de analogias bem organizadas, se mantém mais perto de Flaubert do que de Homero. Canto de Mim Mesmo, Hadji Murade e Peer Gynt, tal como os seus criadores, têm uma estatura heróica, sejam quais forem as suas opacidades e imperfeições infantis. Aquiles, no fim de contas, também era infantil, e embora Odisseu seja sem dúvida um adulto, ele não parece ser o mais velho dos gregos, enquanto o Poldy de Joyce, que mal está na meia-idade, parece ser dois mil anos mais velho do que qualquer habitante de Dublin.

O protagonista de Canto de Mim Mesmo é deveras como Emerson, acerca de quem o seu admirador Nietzsche observou magnificamente: «Ele não sabe se já é muito ou pouco velho, ou o jovem que ainda vai ser.» Nietzsche, ai!, fica esteticamente afectado quando lemos lado a lado Canto de Mim Mesmo e Assim Falava Zaratustra. Quando comparados com os de Whitman, os ditirambos de Zaratustra sofrem precisamente porque Nietzsche sabe demasiado bem se já é muito ou pouco velho, e está demasiado seguro quanto ao jovem que tentará ser. Tentar viver como se fosse perpetuamente manhã constitui uma

demanda estética muito perigosa, que levou ao fundo Zaratustra sem deixar vestígios. Por vezes, o Walt de Canto de Mim Mesmo desempe-

278

OCÃNONEOCIOENTAL

nha o papel de Adão logo pela manhã, mas bastantes vezes ele é tão deliberadamente velho quanto o Caos e a Noite.

Whitman aprendeu com Emerson a difícil noção de que o poeta americano por vir seria ao mesmo tempo o que nomeia e o que desnomeia tudo quanto encontra. Confrontado com este dilema dialéctico, Whitman escolheu astutamente a evasão: ele simplesmente recusou nomear o que quer que fosse, ou desnomear. Emily Dickinson, cuja relação com Emerson era ainda mais subtil, aperfeiçoou uma arte de desnomeação e renomeação; mas os seus poderes cognitivos, tanto quanto posso afirmar, não têm igual na literatura imaginativa ocidental a partir de Shakespeare. Whitman possuía uma mente hábil, astuta e cheia de recursos, mas não revelou qualquer originalidade cognitiva, não mais do que Tennyson (que ele admirava). O que nele era original encontra-se nas inovações de forma, postura, estilo, cartografia psíquica, perspectiva visionária. Tal como em Tennyson, aquilo que mais importa em Whitman é a qualidade da sua angústia, da qual depende muito do poder da sua poesia. Essa angústia produziu as duas crises de Canto de Mim Mesmo, nas secções XXVIII e XXXVIII, sendo a primeira sexual, e portanto auto-erótica, e a segunda religiosa e de tipo cristão, mas com a diferença americana.

Os primeiros fragmentos do caderno de apontamentos que constituíram o ponto de partida de Canto de Mim Mesmo, e do avanço de Whitman na direcção da sua própria voz poética, incluem um rascunho do que viria a ser a secção XXXVIII. A imagem de «O cabo de mar1 », que ocorre tanto no rascunho como na versão final, é para mim o emblema essencial do aparecimento de Whitman como poeta. Na designação comum, um cabo é um promontório que se estende por cima do mar e nele entra, fazendo assim sobressair a ameaça de uma queda abrupta. Não o nomeando nem o desnomeando, como de costume, Whitman faz do cabo uma metáfora da sua relação antitética com a sua própria sexualidade, tal como acontece aqui no caderno de apontamentos, no qual «ele» é o tacto, o seu próprio tacto: Ele traz o resto à sua volta, e todos se encontram num cabo de mar e fazem troça de mim,

Abandonaram-me ao tacto, e ocuparam os seus lugares num cabo de

mar.

As sen tinelas desertaram de todas as outras partes de mim

«Û cabo de mar» corresponde ao inglês the headland. Porque o vocábulo ocorre também na versão final de Canto de Mim Mesmo (secção xxxvm), conforme é referido por Bloom, devo dizer que não sigo, neste aspecto particular, a tradução de José Agostinho Baptista, na qual se propõe «O morro»

para the headland. O campo semântico do vocábulo remete para aspectos marítimos, e é esse o sentido inequívoco que ele adquire em Walt Whitman - como aliás Harold Bloom esclarece nas linhas que se seguem. Vale talvez a pena acrescentar que não se trata apenas de um preciosismo linguístico, mas sim de uma maior proximidade do imaginário contido na poesia de Whitman.

A I D A D E D E M O C R Â T I C A

279

Deixaram-me indefeso diante da torrente do tacto

Vieram todos até ao cabo para testemunhar e dar

a sua ajuda con tra mim.

Vagueio bêbedo e cambalean te

Fui abandonado por traidores,

Falo à toa, não estou certamen te em mim,

Eu mesmo sou o maior traidor.

Eu mesmo fui o primeiro a chegar ao cabo.

Canto de Mim Mesmo acrescenta ao último verso: «As minhas próprias mãos me levaram até lá.» Não sei bem porque é que a crítica se não dedicou à imagem da masturbação em Whitman. Richard Chase e Kenneth Burke já a realçaram antes de mim, e eu já várias vezes reflecti sobre ela. Os sentidos de Whitman, com excepção do tacto, abandonam-no e encontram-se no cabo de mar para dele fazer troça, e mesmo para ajudar o tacto contra ele. Contudo, os sentidos traiçoeiros não fazem mais do que emular Whitman, que foi o primeiro a chegar

ao cabo.

Que Whitman é este «eu mesmo»? E porquê «O cabo de mar»? Tem de ser o «eu, eu mesmo», ou o «eu verdadeiro» rebaixando-se à alteridade da alma desconhecida. Quanto ao cabo, que se ergue acima das águas maternas, ele é bastante palpável. Embora celebre exuberantemente a sexualidade masculina, Whitman visualiza o falo como um lugar de perigo com uma queda abrupta para dentro da morte, da mãe, do oceano, da noite primeva. Gerard Manley Hopkins, em fuga total do seu próprio homoerotismo, fez algumas observações acerca da proximidade da sua alma com a de Whitman, admirou a métrica e a dicção de algumas passagens de Canto de Mim Mesmo e, conscientemente ou não, fez alusão a um verso de « Ûs Adormecidos» («Caminhamos para a frente, um vistoso grupo de patifes») em os «vistosos grupos» de nuvens que se encontra no início do seu poema intitulado «Que a Natureza é Um Fogo Heraclítico e do Conforto da Ressurreição» 1•

Num dos seus mais intensos sonetos, «Não Há Pior, não Há nada Pior2», Hopkins tem uma metáfora, «falésias de queda», que tem algo

«Vistoso grupo» e «Vistosos grupos». Harold Bloom joga com o sentido actual do vocábulo inglês gay, que é quase universalmente utilizado para designar um homossexual. O verso de Whitman fala de gay gang e o de Hopkins de gay-gangs. A conotação de homossexualidade que Bloom pretende sugerir através daquele vocábulo não tem, obviamente, correspondência em português.

Traduzo gay por «vistoso» porque, cotejando os poemas de ambos os poetas, estou convencido de que é esse o sentido mais adequado aos respectivos contextos discursivos. No entanto, isso não quer necessariamente dizer, em função de o poema de Whitman ter surgido em 1881 e o de Hopkins ter sido composto em 1888, que considero abusiva a interpretação que Bloom faz do termo gay.

«Não Há Pior, não Há nada Pior.» Esta é a versão que proponho para o título do poema de Hopkins No Worst, there is None. Surpreendentemente, no entanto, Harold Bloom refere o título deste poema do seguinte modo: «No Words, There is None.»

280

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

da angústia jobiana do «cabo de mar» de Whitman, mas com uma mais escondida referência sexual: « Ûh a mente, a mente tem

montanhas; falésias de queda/ Terríveis, abruptas, que nenhum homem pode abarcar. »

Em Whitman, a mente descobre as suas falésias de queda no cabo de mar, emblema de uma extravagância psíquica que Whitman ao mesmo tempo celebra e teme. Whitman está a ser emersoniano ao converter as suas obsessões pessoais em forças poéticas, e a imagem do cabo de mar transforma o pathos da masturbação em dignidade estética. Pode-se aqui contrastar Whitman com Norman Mailer, que, tal como Allen Ginsberg, provém mais de Henry Miller que de Whitman. O tropa de Mailer para a masturbação é

«bombardeia-te a ti próprio», que como imagem é menos impressionante do que a possibilidade de cair de um cabo de mar, e também colide com a celebração que Whitman faz de um acto erótico levado até ao fim com sucesso. Só quando atinge o clímax é que Whitman se coloca no cimo do cabo; a seguir exulta nas paisagens exuberantemente masculinas que gerou.

Tal como um antigo deus egípcio, Whitman cria um mundo através da masturbação. No entanto, nós temos tendência a achar os seus cabos de mar mais memoráveis do que as suas colheitas.

A crise é mais aguda na secção xxxvm, na qual Whitman sofre uma agonia de sobreidentificação com todos os proscritos da humanidade, e se queixa do seu próprio esforço de redimir toda a gente: «Basta ! Basta ! Basta ! De algum modo me atordoaram. Para trás ! / Dêem-me um pouco de tempo ... » Apesar da terrível amargura em que transforma a sua Paixão, é com uma celeridade e uma força surpreendentes que ele recupera o sofrimento do eu, eu mesmo na sua qualidade de Cristo americano: « Se pudesse olhar de fora a minha própria crucificação e a coroa ensanguentada.»

E quando se ergue, quando «as ligaduras se soltam de mim», é-nos dada a manifestação literária crucial da obsessão que a religião americana tem pela Ressurreição. Isso acontece numa das passagens mais estranhas de toda a obra de Whitman:

Início a marcha cheio de um novo poder, sou mais uma

parte da interminável procissão comum,

Vamos para o interior e para o litoral, atravessamos

todas as fronteiras,

Velozes, as nossas ordens abarcam toda a terra,

As flores dos nossos chapéus cresceram ao longo

de milénios 1 •

Nesta passagem, bem como nos fragmentos d e Canto de Mim Mesmo citados ao longo do parágrafo que a antecedeu, sigo a tradução de José Agostinho Baptista.

A I D A D E D E M O C R Â T I C A

•

281

Whitman é um humanista tão grande que é impossível que a ironia que aqui ocorre não seja calculada; mas ela continua a ser difícil de apreender.

O bardo de Canto de Mim Mesmo é como se fosse Cristo e também «uma parte da interminável procissão comum». A imagem é a de uma Ressurrei

ção americana geral, na qual as flores preparatórias há milénios que crescem.

«Esta foi uma grande derrota», afirmou Emerson acerca do Gólgota, tendo depois acrescentado que, enquanto americanos, exigimos a vitória, uma vitória dos sentidos e da alma. Canto de Mim Mesmo celebra a Ressurreição como uma grande vitória americana, precisamente no espírito de Emerson.

Em «Alocução na Escola de Teologia», Emerson havia proclamado que Jesus «viu que Deus se encarna no homem, e surge sempre de novo para tomar posse do seu mundo» . Esse «surge sempre de novo» é ampliado no whitmaniano reunir de tropas repleto de poder supremo, no modo como a religião americana trata os próprios Estados Unidos como o poema mais grandioso ou como a Ressurreição geral.

É isso que a espantosa última quarta parte de Canto de Mim Mesmo é: o poema de uma Ressurreição que não exige julgamento final, que não exige dias terminais. Mórmon e Baptista do Sul, Baptista Negra e Pentecostal, seja qual for o credo ou a designação, ou o amante secular de poesia - todos somos livres de ver o Whitman dos tercetos finais, miraculosos, de Canto de Mim Mesmo como o Jesus americano

com quem o americano passeia e conversa nos perpetuamente
alargados quarenta dias entre a Ressurreição e a Ascensão:

Difícilmente saberás quem sou ou o que significo,

Todavia dar-te-ei saúde,

E filtrando o teu sangue dar-te-ei vigor.

Se à primeira não me encontrares, não desanimes,

Se não estiver num lugar, procura-me noutro,

Algures estarei à tua espera 7•

Pode ser que Whitman, tal como todos os grandes escritores, tivesse sido um acidente da história. Pode ser que não haja acidentes, que tudo, incluindo aquilo que consideramos ser uma suprema obra de arte, seja sobredeterminado. Mas a história é mais do que a história da luta de classes, ou da opressão racial, ou da tirania masculina/feminina. « Shakespeare faz a história» parece-me ser uma fórmula mais útil do que «a história faz Shakespeare» . A história é tanto um deus ou demiurgo quanto a linguagem, mas como escritor Shakespeare foi uma espécie de deus. Shakespeare Sigo a tradução de José Agostinho Baptista.

282

O C Â N O N E O C I D E N T A L

centra o Cânone Ocidental porque ele modifica a cognição ao modificar a representação da cognição. Whitman centra o cânone americano porque modifica o eu americano e a religião americana ao modificar a representação dos nossos eus não oficiais e a nossa persuasiva¹ embora escondida, religião pós-cristã.

Uma leitura política de Shakespeare está destinada a ser menos interessante do que uma leitura shakespeariana da política, tal como uma leitura shakespeariana de Freud é mais produtiva do que as reduções freudianas de Shakespeare. Whitman não é manifestamente Shakespeare¹ ou Dante¹ ou Milton¹ mas compara-se muito poderosamente a qualquer escritor ocidental, de Goethe e Wordsworth até ao presente.

O que é que significa escrever os poemas do nosso clima, ou do clima de quem quer que seja? Goethe, bastante exportável ao longo de todo

o século XIX¹ é hoje muito pouco lido fora da Alemanha. No entanto, mais do que qualquer outro poeta de língua alemã¹ Goethe escreveu os poemas do seu clima. Whitman¹ exportável quase desde o início¹ continua a ser hoje uma figura mundial¹ mas irá ele ficar¹ por fim¹ confinado à sua língua, tal como Goethe? O estatuto singular de Whitman como poeta da religião americana parece argumentar a favor da sua perpétua relevância no estrangeiro, mas é preciso não esquecer que o jovem Goethe parecia ser nada menos que um Messias para muitos dos seus contemporâneos. Estou em crer que centrar um cânone nacional equivale a garantir uma aceitação ininterrupta numa língua, mas adquirir uma eminência para além de uma língua particular é muito raro acontecer como fenómeno durável. Whitman pode vir ainda a emurchecer no estrangeiro, mas nunca¹ julgo eu¹ nestes Estados Unidos. O poeta de Folhas de Erva surgiu de uma família desesperada¹ cheia de uma inércia e de uma paixão sombrias¹ perseguida por demónios e fantasmas. Milagre de sobrevivência, Whitman parece ter sabido que a sua vocação poética dependia de ele se manter aberto a todos os tormentos da família.

O segundo Folhas de Erva (1 856) continha um novo poema, conhecido hoje como «A Travessia no Ferry de Brooklyn» . Originalmente intitulado

«Poema do Pôr do Sol»¹ ele transporta consigo a distinção de ter sido o poema favorito de Thoreau entre todas as obras de Whitman e de ter nutrido A Ponte (1 930) ¹ de Hart Crane¹ onde o enorme comprimento da Ponte de Brooklyn substitui o Jerry Brooklyn-Manhattan do tempo de Whitman, uma substituição tanto empírica como simbólica. Tal como Canto de Mim Mesmo, o «Poema do Pôr do Sol» é essencialmente celebrativo¹ mas a sua secção VI é uma das mais negativas litánias whitmanianas do eu: Não é só sobre ti que caem os negros parches,

Também os parches da escuridão sobre mim se abateram,

O que de melhor eu fiz parecia-me vazio e equívoco,

A I D A D E D E M D C R Ã T I C A

283

Os meus grandes pensamentos, como eu os julgava, não eram na realidade pobres?

Nem és só tu que sabes o que é ser perverso,

Também eu teci o antigo nó da contrariedade.

Celebração e angústia coexistem em muitos poetas extraordinários, mas a autocelebração e a auto-angústia constituem uma assustadora justaposição que está sempre presente em Whitman. Por causa do exemplo de Whitman, as elegias pelo eu são o género característico da poesia americana; o enigma não está na razão por que Whitman inventou o modo poético mas, sim, na razão por que esse modo foi tão inevitavelmente transmitido depois dele. Os dois grandes poemas de «Movimento do Mar» [Sea-Drijt]

que coroaram o terceiro Folhas de Erva, «Fora do Berço que Balouça sem Fim» e «Indo na Maré Baixa com o Oceano da Vida», engendraram uma progenitura infinita tão variada quanto «Secos Salvados» de Eliot, «Ideia de Ordem em Key West» de Stevens, «Fim de Março» de Bishop, «Uma Onda» de Ashbery, e «A Enseada de Corsons » de A. R. Ammons. Uma vez que o meu tema principal é o canónico, a aguda questão crítica que se me coloca é a de saber o que é que existe naqueles dois poemas de Whitman que os torna tão centrais.

Parte da resposta encontra-se na melodiosa sibilação da « morte » que é feita pelo mar em «Fora do Berço», na medida em que qualquer consideração da morte na nossa literatura nacional tem sempre de recuar circularmente até Walt Whitman. A noite, a morte, a mãe e o mar misturam-se triunfantemente em «Fora do Berço», mas são conservados à distância e quase vencidos em «Indo na Maré Baixa com o Oceano da Vida», que é o mais poderoso dos dois poemas. Enquanto «Fora do Berço» traça a encarnação do carácter poético de Whitman, «Indo na Maré Baixa» representa obliquamente uma obscura mas traumatizante crise pessoal por que Whitman parece ter passado no Inverno de 1 859-60. Provavelmente de natureza sexual, o sentimento de fracasso enche «Indo na Maré Baixa» com um pathos novo, mais rico do que qualquer outro que tenha antes surgido em Whitman. Até à elegia dos «Lilases », nada em Whitman é tão perfeitamente expressivo do romance de família americano quanto o momento extraordinário em que ele cai de angústia na praia, e a partir desse gesto cria a imagem mais forte de que dispomos de reconciliação com o pai: Lanço-me no teu peito, meu pai,

Penduro-me em ti para que me não possas soltar,

Seguro-me a ti com força até alguma resposta me dares.

Beija-me, meu pai,

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Toca-me com os teus lábios como eu toco aqueles que amo, Respira para mim enquanto te mantenho junto do segredo do murmúrio que eu invejo.

O segredo do murmúrio do oceano e dos lamentos maternos consiste em que, apesar da ferocidade da maré baixa, o fluxo da água regressará sempre. Para Whitman, este é um segredo religioso, parte de uma gnose, um conhecimento no qual o próprio eu é conhecido. Whitman tinha uma noção profunda de que o seu país precisava de uma religião própria, bem como de uma literatura própria. Pelo menos uma parte do lugar que ele ocupa como centro do cânone americano encontra-se na sua função e no seu estatuto, ainda não reconhecidos, de poeta religioso nacional. Os sábios e teólogos da religião americana constituem uma companhia estranhamente variada: Ralph Waldo Emerson, o profeta mórmon de nome Joseph Smith, o visionário tardio dos Baptistas do Sul chamado Edgar Young Mullins, William James, Ellen Harmon White, que fundou os Adventistas do Sétimo Dia, e Horace Bushnell, o mais subtil dos teólogos americanos.

O poeta da religião americana é um solitário, mesmo quando proclama continuamente que é uma multidão. E quando passeia em companhia de alguém, é com Jesus ou com a morte: Solitário, à meia-noite, nas traseiras de minha casa,

os meus pensamentos fugidos de mim há algum tempo,

Passeando pelos antigos montes da Judeia com o belo

e gentil deus ao meu lado.

Aqueles antigos montes são da Judeia, mas estão na América, tal como o pântano umbroso onde Whitman escuta o cântico do tordo eremita na elegia dos «Lilases». O pássaro entoia um canto de morte e reconciliação no qual o tabu do incesto materno é figurativamente quebrado. Whitman é um grande poeta religioso, embora a religião seja a religião americana e não o cristianismo, exactamente como o transcendentalismo de Emerson é pós-cristão. Tal como Thoreau, Whitman tem um toque do Bhagavad-Gitá, mas a visão hindu é mediatizada pelo hermetismo ocidental com os seus elementos neoplatónicos e gnósticos.

Em Whitman, conhecer é designado por «registar» ou «guardar registo» 11 e está associado tanto ao auto-erotismo como à escrita de poemas. Quando Whitman regista1 ele recorda a si mesmo, na esteira de Emer-

«Registar»

«guardar registo» corresponde a tallying ou keeping tally.

A I D A D E D E M O C R Â T I C A

285

son, que não faz parte da criação ou, mais propriamente, que aquilo que nele é melhor e mais antigo remonta a antes da criação. O «registo» torna

-se a metáfora de Whitman para a gnose, o conhecimento sem tempo da religião americana. Por extensão, o registo de Whitman é o seu tropo canónico principal, que centra a nossa literatura nacional. Hart Crane compreendeu isto mesmo na sua invocação a Whitman no canto intitulado «Cabo Hateras», incluído em A Ponte: « Oh, vindo dos mortos/ trazes o registo, e um pacto, o novo limite/ de vivos laços fraternais ! 1 » A nova aliança de Whitman, na visão de Crane, é órfica, com o «registo» a substituir Eurídice. Julgo que a interpretação que Crane faz do Whitman elegíaco é inultrapassável, pois o registo é, na verdade, aquilo que o poeta de « Quando por fim os Lilases Floriram no Pátio» traz consigo quando regressa da sua descida à morte, mas só depois de ter consagrado o emblema do registo ao caixão de Lincoln:

Aqui, caixão que passa lentamente,

Eu te dou o meu ramo de lilases.

O quadragésimo segundo dito de Jesus, segundo o Evangelho protognóstico de Tomás, é «sejam aqueles que passam». Talvez Jesus esteja a dizer aos discípulos para estes vaguearem à semelhança dos sábios cínicos, mas eu prefiro urna leitura mais whitmaniana. «Passar» é a metáfora verbal para a elegia dos «Lilases », precisamente como o «registo» é a sua figura

ção substantiva, e o génio do poema de Whitman reside no facto de o seu conhecimento ser uma espécie de passagem, uma viagem ou demanda até onde a interioridade se encontra completamente registada: Ajudar, contudo, cada um e toda a gente, salvações

saídas da noite,

O cântico, o prodigioso canto do pássaro castanho-pardo, E o canto do registo, o eco desperto na minha alma,

Com a lustrosa e com tristada estrela com o semblante

cheio de mágoa,

De mão dada com aqueles que a mão agarram aproximando-se do chamamento do pássaro,

Companheiros meus e eu no meio, e guardar para sempre a memória deles, pelos mortos que eu tanto amo,

Pela mais doce e sábia alma de todos os meus dias

Sigo quase na íntegra a tradução de Maria de Lourdes Guimarães do poema de Hart Crane A Ponte (Relógio d' Água, Lisboa, 1995). A única diferença encontra-se no vocábulo «registo» [tally], que Maria de Lourdes Guimarães traduz por « sinal».

|

286

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

e lugares - e isto por bem do seu amado,

O lilás e a estrela e o pássaro irmanados ao canto

da minha alma.

Aí, entre os pinheiros perfumados e os cedros sombrios e esbatidos.

Este final extraordinário, provavelmente o que há de mais belo em Whitman ou mesmo na poesia americana, é intrinsecamente tecido a partir dos muitos fios imagísticos de que o poema se fez. Ele irmana mais do que os emblemas dominantes da elegia. Toda a poesia maior de Whitman está aqui reunida, enquanto o poeta canta indubitavelmente um registo que está em harmonia com a sua centralidade canónica.

Se pensarmos nos maiores escritores americanos, é provável que nos lembremos de Melville, Hawthorne, Twain, James, Cather, Dreiser, Faulkner, Hemingway e Fitzgerald entre os romancistas. Nathanael

West, Ralph Ellison, Thomas Pynchon, Flannery O'Connor e Philip Roth estariam entre aqueles que eu acrescentaria. Os poetas que mais importam come

çam com Whitman e Dickinson, e incluem Frost, Stevens, Moore, Eliot, Crane, e talvez Pound e William Carlos Williams. De entre as figuras mais recentes, indicaria Robert Penn Warren, Theodore Roethke, Elizabeth Bishop, James Merrill, John Ashbery, A. R. Ammons e May Swenson.

Os dramaturgos são menos ilustres: Eugene O'Neill encaminha-se hoje e em dia para uma leitura nada satisfatória, e só talvez Tennessee Williams venha a ganhar com a passagem do tempo. Os nossos maiores ensaístas continuam a ser Emerson e Thoreau; ninguém se lhes conseguiu ainda equiparar. Poe é demasiado universalmente aceite em todo o mundo para ser excluído, embora a sua escrita seja quase invariavelmente atroz.

Em relação a estes trinta escritores sem par (incluindo quem quer que seja que se acrescente), não há dúvida quanto a quem exerceu maior influência, nacional e internacionalmente. Eliot e Faulkner podem ser os rivais mais próximos de Whitman no efeito exercido sobre outros escritores, mas não têm o significado quase mundial que ele tem. Dickinson e James podem ter uma eminência estética igual à de Whitman, mas não conseguem competir com a universalidade dele. No estrangeiro, a literatura americana é sempre, em primeiro lugar, Whitman, seja na América de língua espanhola, ou no Japão, na Rússia, na Alemanha ou em África. Aqui desejo o somente destacar a influência de Whitman em dois poetas, D. H.

Lawrence e Pablo Neruda.

Neruda pode ser encarado como o centro canónico de toda a literatura latino-americana. Lawrence, embora esteja hoje em dia claramente fora de moda na nossa idade de dogmatismo social, continua a ser um duradói-

A I D A D E D E M O C R Â T I C A

287

ro romancista, ensaísta, poeta, e mesmo profeta, cuja reputação e influência regressarão sempre. Tal como Shelley e Hardy antes dele, Lawrence irá continuar a enterrar os seus próprios cangalheiros, precisamente como Whitman enterrou várias gerações de agentes funerários que o puseram de parte.

Lawrence viu Whitman como possuindo qualquer coisa da aura que os mórmones devotos atribuem a Brigham Young, o Moisés americano.

O Moisés mais figurativo de Lawrence teria sido do agrado de Whitman: Whitman, o grande poeta, teve um tão grande significado para mim. Whitman, um único homem abrindo o caminho em frente. Whitman, o único pioneiro. E só Whitman. Não há pioneiros ingleses, não há franceses. Não há poetas-pioneiros europeus. Na Europa, os pretensos pioneiros são meros inovadores. O mesmo na América. À frente de Whitman, nada. À frente de todos os poetas, desbravando pioneiramente o caminho na vastidão selvagem da vida por abrir, Whitman. Para além dele, ninguém.

Lawrence ajudou a manter a tradição crítica americana de redescobrir sempre o verdadeiro Walt Whitman, o grande artista da leveza, da nuance, das subtis evasivas, da dificuldade hermética e, acima de tudo o mais, da originalidade canónica. Whitman fundou aquilo que é genuinamente americano na nossa literatura imaginativa, apesar de haver entre nós campos rivais que o reclamam como seu antepassado. Entre os poetas da minha geração que eu mais prezo, James Wright captou um Whitman, John Ashbery um outro diferente, A. R. Ammons ainda um outro, e há sem dúvida mais Whitmans autênticos que estão para vir.

Recordo-me de um Verão em Nantucket com um amigo que passava o tempo absorvido na pesca. Eu estava em crise, e enquanto lia em voz alta para os dois regressei ao meu estado normal. Quando estou sozinho e leio em voz alta para mim próprio, é quase sempre Whitman, por vezes quando preciso desesperadamente de mitigar a dor. Quer se leia em voz alta para alguém, quer em isolamento, há uma adequação especial em se entoar Whitman. Ele é o poeta do nosso clima, que jamais será substituído, e improvavelmente alguma vez igualado. Só alguns poetas de língua inglesa conseguiram superar « Quando por fim os Lilases Floriram no Pátio » : Shakespeare, Milton, talvez mais um ou dois outros. Nem estou sempre seguro quanto ao facto de mesmo Shakespeare e Milton terem alcançado um pathos mais pungente e uma eloquência mais misteriosa do que os «Lilases » de Whitman. A cena grandiosa entre o Lear louco e o Gloucester cego; as falas de Satanás depois de ter reagrupado as suas apostatadas legiões -

isso epitomiza o Sublime agonístico. E o mesmo acontece com isto, mas com uma tranquilidade preternatural:

No pátio em frente da casa de uma an tiga herdade, jun to da vedação
caída de branco,

Está o arbusto dos lilases crescendo para o alto com folhas em forma
de coração e cheias de verde,

Com muitas flores pontiagudos erguendo-se delicadas, com o perfume
forte de que eu gosto,

Com um milagre em cada folha - e deste arbusto no pátio, Com flores
de cores delicadas e folhas em forma de coração e cheias de verde,

Um rebento com a sua flor eu parto.

|

1 2

Em i ly Dicki nson:

Vazios, Tra n sportes, a Escu ridão 1

SE PEDÍSSEMOS emprestado o título da obra de Eric Bentley *The Playwright as Thinker* [« O Dramaturgo como Pensador»] para um livro que se viesse a chamar *O Poeta como Pensador*, Emily Dickinson teria de constituir um dos centros de interesse desse volume. Com excepção de Shakespeare, Dickinson manifesta mais originalidade cognitiva do que qualquer outro poeta ocidental desde Dante. O seu rival mais próximo pode muito bem ser Blake, que também reconceptualizou tudo para si mesmo. Mas Blake era um sistemático fazedor de mitos, e o sistema que construiu ajuda a organizar as suas especulações. Dickinson repensou tudo para si mesma, mas escreveu medita

ções líricas em vez de peças dramáticas ou épicas mitopoiéticas. Shakespeare tem centenas de personae, e Blake dúzias daquilo a que chamou Formas Gigantes. Dickinson ficou-se pelas letras maiúsculas que formam a palavra EU, ao mesmo tempo que praticava uma arte de singular economia.

Os críticos de Dickinson quase sempre subestimam a sua surpreendente complexidade intelectual. Nenhum lugar-comum consegue sobreviver às apropriações que ela levou a cabo; aquilo que ela não renomeia ou redefine é revisto de modo a ficar para além de

qualquer reconhecimento fácil. Whitman enviou a sua obra à Emerson; Dickinson, tipicamente, escolheu Thomas Este título surge em inglês do seguinte modo: Emily Dickinson: Blanks, Transports, The Dark. Para um esclarecimento mais rápido das questões que ele envolve, pode-se ler, desde já, as notas das pp. 290, 294 (nota 2), 295 (nota 2) que acompanham este capítulo.

290

O C Â N O N E O C I D E N T A L

Wentworth Higginson, um homem corajoso, mas que não era crítico. Higginson ficou desconcertado, mas nós só nos distinguimos dele em grau, pois também nós ficamos desconcertados, não com a extraordinária eminência de Dickinson, mas sim com o poder da sua mente. Não acredito que tenha existido alguma vez um crítico adequado às exigências dela, e também eu não me julgo adequado. Mas espero demonstrar mais à frente a incomparável originalidade cognitiva de Dickinson e a consequente dificuldade da sua obra, a fim de ajudar a ver aquilo que existe em alguns dos poemas mais fortes.

O estranhamento, como estou continuamente a descobrir, é um dos principais requisitos para a entrada no Cânone. Dickinson é tão estranha quanto Dante ou Milton, os quais nos impuseram as suas visões idiossincráticas a fim de que os nossos estudiosos as considerassem mais ortodoxas do que elas são.

Dickinson é demasiado astuta para nos impor seja o que for, mas, enquanto pensadora, é tão individual quanto Dante. O seu contemporâneo Whitman fica à nossa frente pela nuance e pelas evasivas metafóricas. Dickinson espera por nós, perpetuamente ao fundo da estrada devido à nossa demora, porque poucos de nós conseguem emulá-la no repensar tudo de uma ponta à outra para nós próprios.

Há cerca de uma década, num livrinho intitulado *The Breaking of the Vessels* [« Û Partir dos Vasos »], tive oportunidade de traçar algumas das fortunas por que passara a metáfora do vazio¹ na poesia inglesa e americana, de Milton a Wordsworth, Coleridge, Emerson, Whitman e Stevens. Nessa altura, pensei em reflectir também acerca dos vazios de Dickinson, mas recuei perante a formidável intensidade destes. Figuram em nove dos seus poemas, todos eles notáveis, mas aquele de que mais gosto é o número 76 1, datado de 1 863, quando a poetisa tinha trinta e dois anos:

D e Vazio para Vazio—

Um Caminho sem Fios

Empurrei pés Mecânicos -

Para parar - ou perecer - ou avançar -

Igualmente indiferente -

«Vazio» corresponde ao inglês blank. O vocábulo inglês é rico de sugestões semânticas, que podem coexistir perfeitamente com «Vazio», nomeadamente aquela que remete para «branco» - a que, ali

ás, Bloom também recorre para interpretar o poema (veja-se o oitavo parágrafo, onde ocorre a ideia de brancura através do vocábulo white, bem como a expressão White Election que surge no décimo primeiro parágrafo) .

Em português, ambas as versões serão sempre insuficientes. Apesar de tentado a traduzir sempre blank por «branco», escolhi a relação semântica mais segura - ou com uma legibilidade mais pragmática na língua portuguesa -, embora com algumas perdas poéticas. Foi esse também o critério seguido por Jorge de Sena quando, em outros poemas que não os que aqui nos ocupam, traduz blank por «vazio » (80 Poemas de Emily Dickinson, Edições 70, Lisboa, 1978).

A I D A D E D E M O C R Â T I C A

291

Se fim eu ganhei

ele termina para além

de indefinidos revelados -

Fechei os olhos - e também fui às apalpadelas

Era mais leve - estar Cega -

Condensar tudo isto em quarenta e três palavras e em dez versos, não deveria ser possível. Este exemplo de poema lírico em tamanho de gnomo transporta-nos desde Teseu, o arquétipo do herói ingrato que abandona a mulher que lhe dá o fio para o labirinto, até Milton, que domina o uso que os poetas masculinos fazem da sua metáfora do vazio universal com que a natureza presenteou a sua cegueira. Não há

uma Ariadne que dê a Dickinson o fio para encontrar a saída, mesmo quando ela tenta adivinhar aquilo de que receia aproximar-se, provavelmente o seu próprio pesadelo de um Minotauro, um emblema da força masculina, incluindo talvez a sexualidade masculina.

O receio origina a indiferença do desespero, a necessidade de empurrar os pés mecânicos à medida que se avança sem fio de vazio para vazio. A busca minuciosa de Kafka é profetizada, e recordamos o fascínio de Paul Celan por Dickinson, o qual resultou em algumas traduções notáveis. Tudo isto está contido nas dezanove palavras da primeira estrofe; e há mais, pois como podemos nós circunscrever as reverberações de «De Vazio para Vazio» ?

A ruína ou vazio que vemos na natureza, escrevera Emerson, está nos nossos próprios olhos. Emerson estava provavelmente a fazer alusão à ode de Coleridge intitulada «Desânimo» [Dejection], na qual o protagonista olha fixamente «com olhos tão vazios» - uma outra alusão, como Coleridge e Emerson bem sabiam, ao lamento de Milton pela sua cegueira. «Estar Cega»

por escolha equivale a desistir de ver o Vazio, que em Dickinson e nos seus precursores masculinos é uma figura para a crise poética. Os vazios incessantes de Stevens estão certamente mais perto dos de Dickinson do que dos de Milton ou Coleridge, e em Stevens a associação com a crise poética é incessante. Se olharmos para trás, para a primeira estrofe de «De Vazio para Vazio», verificamos que o tempo verbal dominante é o passado: «empurrei».

Onde está então ela agora? A segunda estrofe não revela a resposta: «Se fim eu ganhei/ ele termina para além/ de indefinidos revelados.» É uma escrita árdua e um pensamento difícil. O movimento de «ganhei» para o presente do indicativo de «termina» dá a entender que ela ganhou, de facto, um fim; um fim que vai terminando para além de uma revelação que permanece indefinida.

As palavras inflexíveis são as transcendentais «para além», que dão um tom valorativo diferente ao «fim» condicional, e nos fazem recordar o jogo de palavras entre «fim» e «fins ». Um fim que termina para além do que quer que seja, deixa logo de ser um fim, e prepara o acto resolutivo do poema que

fora da ruína ou do labirinto da natureza quando deixamos de contemplar o vazio, mas o nosso ganho é equívoco: «e também fui às apalpadelas/ Era mais leve».

Devemos ler isto como «e também fui às apalpadelas como se fosse mais leve » ? É possível que sim, mas só à custa de uma ironia assustadora, que aumenta na frase final entre travessões: «estar Cega». É mais leve ser cega?

O lamento de Milton perde o seu pathos heróico nesta revisão metafórica, o pathos no qual Coleridge, Wordsworth e Emerson basearam os seus próprios tropos do vazio. Todos os poemas de demanda escritos por Dickinson têm aspectos kafkianos, labirínticos: são viagens a lado nenhum, bastante à maneira do vaguear na praia de Stevens e Whitman, respectivamente em «As Auroras do Outono» e nos poemas de «Movimento do Mar». Parece-me evidente que o poema «De Vazio para Vazio» esgota uma certa tradição do pathos heróico do poeta masculino. O vazio de Dickinson é Milton e/ ou Emerson num sentido muito shakespeariano do vazio: a mouche ou o ponto branco

[white] no centro do alvo, « O vazio autêntico dos teus olhos» . Este centro pode ter sugerido o fio de Teseu e de Ariadne a uma Dickinson que não possuía qualquer fio, mas a oportunidade matreira de associar o clássico (não o shakespeariano) Teseu ao patriarcal Milton pode ter sido irrecusável. «De Vazio para Vazio» é, por isso, um movimento do centro do alvo para o centro do alvo, de Teseu para Milton, e o pequeno gnomo traz deveras consigo uma ameaça subtil.

Aquilo que expus até agora é um exemplo de desnomeação, bastante ao modo da parábola de Ursula Le Guin em que Eva desnomeia os animais. Tivesse Dickinson alguma vez se dignado utilizar um título, e o título de Le Guin podia muito bem pertencer-lhe: «Ela Desnomeia-os.» Se eu pudesse, utilizava este título em vez de Os Poemas Completos de Emily Dickinson. Ela não cessa de os desnomear, tal como sublime e escandalosamente desnomeia mesmo os vazios. Emerson incentivava o poeta a nomear e a desnomear.

Whitman evitou judiciosamente nomear e desnomear. Dickinson não estava muito interessada em renomear, uma vez que isso surge após a reconceptualização, que é muito semelhante a desnomear. Estou tão pouco interessado em fazer de Dickinson o Wittgenstein de Amherst como estou em vê-la como precursora de Adrienne Rich e de rebeldes similares contra as tradições poéticas patriarcais. O modo que Dickinson inventou é muito difícil de emular, e não teve grandes consequências nas nossas melhores poetisas deste século: Marianne

Moore, Elizabeth Bishop, May Swenson. Os vestígios da influência de Dickinson podem ser mais realistamente encontrados em Hart Crane e Wallace Stevens, que herdaram a paixão dela pelo desnomear, abandonando as clarificações e as definições, mas que não conseguem igualar o seu intrincado intelecto.

A I D A D E D E M O C R A T I C A

293

O falecido Sir William Empson tinha em mente Hart Crane quando afirmou que a poesia do nosso tempo se havia tornado um exercício irrisório, um acto de desespero virtualmente suicida nas suas implicações. Com excep

ção de Kafka, não consigo pensar em nenhum escritor que tenha expressado o desespero tão vigorosamente quanto Dickinson. Todos nós sentimos que o desespero de Kafka é principalmente espiritual; o de Dickinson parece ser essencialmente cognitivo. Ela era emersoniana ao ponto de exaltar a sua própria excentricidade, e miltoniana ao ponto de se tornar uma seita dentro dessa mesma excentricidade, à maneira (embora não segundo o modo) de William Blake. A angústia de Dickinson é intelectual, mas não é religiosa, e todas as tentativas de a ler como poetisa devota têm acabado mal. A entidade chamada «Deus» tem na sua poesia uma carreira muito irregular, e é tratada com um respeito e uma compreensão consideravelmente menores do que a entidade rival a que ela chama «Morte». Dickinson apaixonou-se por um ou dois clérigos, e por um juiz, mas nunca desbaratou os seus sentimentos com um amante que ela considerasse ser demasiado distante ou demasiado altivo.

Uma poetisa que se dirige a Deus como pai só depois de primeiro lhe ter chamado assaltante e banqueiro é alguém que está em busca de mais qualquer coisa que uma devoção sincera.

A originalidade literária atinge em Dickinson proporções escandalosas, e a sua componente principal é a maneira como ela pensa através dos seus poemas. Dickinson começa antes de começar e, por intermédio do acto implícito de desnomear, baseia o seu desempenho no vazio miltónico-coleridgiano

-emersoniano, fazendo-se acompanhar nesse desempenho da sua escondida substituição shakespeariana. A seguir desdobra o tropo, repondo o aspecto diacrónico deste; implicitamente, ela sabe mais do que nós acerca da inadequação temporal da metáfora. Algumas destas

coisas aprendeu-as ela lendo Emerson, mas muitas mais só a ela pertencem, pois Emerson não manifestou nada que se assemelhasse à desconfiança dela em relação à tirania histórica das metáforas para com a imortalidade poética ou para com a sobrevivência espiritual. E embora a inscrição de Dickinson no Alto Romantismo a leve a procurar aquilo que Stevens viria a chamar «candura sempre prematura», o sentido que ela possuía da sua Eleição Branca [White Election] era de novo suspeito quanto ao custo de uma prematuridade realçada. Quando se é a maior poetisa ocidental de sempre, pode-se dar ao luxo de venerar Mrs.

Browning, que presentemente não consegue inibir ninguém. Tal como Whitman, Dickinson é a mais perigosa das influências directas. Os mais autênticos seguidores de Whitman são os que mais o encobrem: o Eliot de A Terra sem Vida¹ e Stevens. De maneira semelhante, o melhor efeito desencadeado por A Terra sem Vida [The Waste Land] . Na tradução do título desta obra de T. S. Eliot siga a versão de Maria Amélia Neto (Lisboa, Edições Ática, s/ d).

294

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Dickinson é sobre Elizabeth Bishop e May Swenson, que tiveram o cuidado de não se parecer com ela à superfície poética. A afinidade óbvia de Dickinson com a poesia de Emerson, mas os seus precursores imediatos, tal como os dele, são os autores ingleses do Alto Romantismo, e as suas filiações clandestinas são surpreendentemente shakespearianas. O imenso legado da tradi

ção masculina constituiu uma vantagem singular para Dickinson, na medida em que ela mantinha uma relação original com esse cosmo literário. A crítica feminista, incapaz de ver ou não disposta a ver que a luta agonística [agon]¹ é a lei inexorável da literatura, continua a tratar Dickinson como camarada em vez da figura ameaçadora que ela forçosamente é.

HÁ GRANDES POETAS que podemos ler quando estamos exaustos ou até mesmo de cabeça perdida, porque eles consolam no melhor sentido.

Wordsworth e Whitman estão certamente entre eles. Dickinson exige uma participação tão activa por parte do leitor que é aconselhável a nossa mente se encontrar no seu melhor. Nas várias vezes em que ensinei os seus poemas fiquei com violentas dores de cabeça, pois as

dificuldades forçam-me a ir para além dos meus limites. O meu falecido professor William K. Wimsatt costumava ter um prazer sinistro nas considerações que eu fazia nos seminários sobre Dickinson, as quais confirmavam (segundo dizia) o meu estatuto de monumento ao que ele designara por Falácia Afectiva. Dickinson é seguramente uma ameaça para quem quer que seja que acredite que a literatura sublime é um convite ao que dantes se chamava «transporte». Dickinson gostava perversamente da palavra, quer como verbo quer como substantivo². Tendo em conta os seus manuscritos, podemos afirmar que ela encarava o «terror»

e o «arrebatamento» como palavras alternativas para «transporte». Num composto como este, de terror e arrebatamento, à primeira vista ela parece ser em muito um retrocesso à sensibilidade corrente um século antes dela, na época literária do Sentimentalismo e do Sublime. Mas o seu «transporte» é algo completamente diferente - na verdade, a diferença que faz a diferença do pragmatismo emersoniano, como acontece aqui no poema 1 109, composto por volta de 1 867:

Preparo-me para eles -

Procuro a Escuridão

A té estar completamente preparada.

O trabalho é cauteloso

«Luta agonística» [agon]. Veja-se a nota da p. 1 8.

«Transporte (...) quer como verbo quer como substantivo ». Em inglês, a palavra transport pode ser, de facto, as duas coisas. Estamos, obviamente, perante uma particularidade linguística sem correspondência em português. Na tradução que se segue, proponho algumas soluções de compromisso.

A I D A D E D E M O C R Â T I C A

295

Com esta doçura bastante

Que essa minha abstinência produz

Um alimen to mais puro para eles, se eu conseguir,

Se eu não tivesse

O transporte do Objectivo -

Quarenta palavras em nove versos que nos fazem rachar a cabeça, mas raramente me esqueço da reformulação que Angus Fletcher fez das palavras de Shelley acerca do Sublime, e segundo a qual o Sublime convence-nos a substituir prazeres mais fáceis por outros mais difíceis e penosos. Freud não deveria ficar muito satisfeito com esta formulação, que parece provocar aquilo a que ele chamou de «prémio de incentivo» por intermédio de medidas sadomasoquistas. As cinco palavras que centram este forte poema breve são as duas

«Preparo-me» e «preparada» 1, e a tríade de «Escuridão», «transporte» e

«Übjectivo». A questão crucial do poema é « Quem são os que se encontram na Escuridão?», em vez de «Ü que é a Escuridão?» - uma distinção que eu baseio no «eles» da frase «Preparo-me para eles», em que «eles» parece ser o antecedente para «OS que se encontram na Escuridão». Em Dickinson,

«OS que se encontram na escuridão», por oposição a «Escuridão», por vezes parece ser aquilo a que todos nós chamaríamos «OS mortos».2

A maioria dos poetas fortes exige implicitamente que aprendamos a sua linguagem através da leitura de todos ou de quase todos os seus poemas. Em

«Preparo-me» e «preparada», corresponde ao inglêsjit. Os versos em causa são os três primeiros:

«Ijitfor them -/ I seek the Dark/ Til! I am thoroughjit. » Começa aqui a série de jogos de palavras e de ideias por que Bloom, a partir da palavra jit, organiza a sua interpretação do poema de Dickinson, e que se prolonga pelos parágrafos seguintes. Em inglês, o vocábulo fit é rico de sentidos, quer como substantivo quer sobretudo como verbo e adjetivo. O português não consegue, de modo nenhum, acompanhar essa riqueza. A solução é indicar entre parênteses rectos a sua ocorrência. É isso que farei a partir de agora.

Uma nova particularidade linguística do inglês introduz uma dificuldade enorme na tradução exacta da interpretação que Bloom faz, neste parágrafo e mais à frente, dos poemas de Dickinson. O problema reside sobretudo em the Dark e nos dois primeiros versos: «I fit for them/ I seek the Dark.»

Limitando aqui o campo semântico de dark, a «escuridão», verifica-se

que em inglês, em virtude de os adjetivos não terem género nem número, the Dark tanto pode ser substantivo (O Escuro

= A Escuridão) como adjetivo (escuro = aquilo que é escuro), e ainda adjetivo substantivado (aquele que é escuro/aqueles que são escuros). É por isso que Bloom - e excluindo aqui o adjetivo por razões óbvias da maiusculação dickinsoniana da palavra Dark - pode interpretar the Dark como sendo «OS mortos» [the dead], em resposta à pergunta que fez antes: The poem's crucial question is

«Who are the Dark?» rather than «What is the Dark?» [«A questão crucial do poema é "Quem são os que se encontram na Escuridão?", em vez de "O que é a Escuridão?" > >] .

Como é óbvio, a tradução não consegue reproduzir fielmente este conjunto de ideias; pode tão-só aproximar-se delas. Foi o que fiz neste parágrafo, e continuarei a fazer a seguir. A solução de compromisso encontra-se sobretudo na tradução da pergunta feita por Bloom « Who are the dark?» por

«Quem são os que se encontram na Escuridão?».

296

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Dickinson, a exigência podia muito bem ser explícita, e por isso passo para o poema 419, que data de cerca de 1862:

Habituamo-nos à Escuridão -

Quando a Luz é posta de parte -

Como quando a Vizinha segura a Candeia

Para testemunhar o seu Adeus -

Um Momento - indecisos Nós paramos

Devido à novidade da noite -

Depois - preparada a nossa Visão para a Escuridão -

E vamos ao encontro da Estrada - erectos -

O mesmo com mais amplas - Escuridões -

Aquelas Noites do Cérebro -

Onde nem uma Lua revela um sinal -

Ou Estrela - vem para fora - dentro -

Os mais Valentes - tacteiam um pouco -

E por vezes chocam com uma árvore

Em cheio na Testa -

Mas à medida que aprendem a ver -

Ou a escuridão se altera -

Ou algo na vista

Se ajusta à Meia-Noite -

E a Vida caminha quase a direito.

O humor maravilhoso dos mais valentes chocando com uma árvore, em cheio na testa, ajuda a salvar o poema de uma alegoria demasiado simplista.

Tenho para mim que o poema se centra em «preparada a nossa Visão para a Escuridão», que profetiza o poema de cinco anos depois:

«Preparo-me para eles -/ Procuro a Escuridão/ Até estar completamente preparada.» O poema que surgiu primeiro é acerca da superação do nosso medo dos mortos e, portanto, da nossa própria morte, enquanto o posterior «Preparo-me para eles -»

se inicia muito para além de qualquer receio. A preparação de alguém para os mortos, a preparação de alguém para os que estão na escuridão, só pode acontecer através de uma meditação continuada e bastante deliberada sobre a sua própria morte. O que se segue começa a ser um pensamento muito tortuoso: o que é que Dickinson pretende dizer quando designa esta meditação como a sua abstinência, e quando afirma que, se for bem-sucedida, um alimento mais puro será criado para os que estão na escuridão, para os mortos dela?

A I D A D E D E M O C R A T I C A

A não ser que se leia isto em termos ocultistas, o que parece termos aqui é um equivalente daquilo a que Freud chamou, numa grandiosa figuração,

«O trabalho de luto». Dickinson antecipa Rilke e o tradutor dela, Celan. Isso acontece porque a completa adequação [thorough .fitting] de quem está de luto àquele por quem se está de luto é associada ao alimento mais puro que substitui o alimento menos adequado [less .fitting] de um luto que se torna melancolia. Apesar da extraordinária confiança revelada no seu poema, Dickinson acrescenta cautelosamente: «Se eu conseguir. » O que fica é uma consolação que se mostra ser uma violenta ironia: «Se eu não tivesse/ o transporte do Objectivo.» Isto esvazia o «transporte», na medida em que se sugere que ele é uma sinédoque de fracasso quanto ao rigor do luto, e relaciona-o com aquilo que o poema aparecido antes deste («Habituamo-nos à Escuridão -») oferece em termos de alternativa mais fácil à alteração da escuridão, em vez do ajustamento da vista à Meia-Noite - que é mais consentâneo com o acostumar-se à noite -, isto é, em vez do ajustamento à própria morte.

Dickinson não era uma adoradora da Meia-Noite, como Yeats viria a ser.

Quando Yeats escreveu que ao tocar da meia-noite Deus há-de vencer, o que ele pretendia dizer era que a morte haveria de triunfar, sendo Deus e a morte, na variedade yeatsiana da visão gnóstica, equivalentes próximos um do outro.

Nem Deus nem a morte triunfam em Dickinson, e ela tem o cuidado de os manter separados. O que ela pretendia era que a poesia, «esta Filologia amada», triunfasse. Por isso, a sua poesia acabou por triunfar, segundo a maneira rigorosamente limitada que vai, numa tradição contínua, de Petrarca até ao presente. Diferentes estudiosos inferiram que as Lauras petrarquianas de Dickinson eram constituídas por homens diferentes, e a interiorizada paixão por eles, fosse qual fosse a relação dessa paixão com a realidade, recompensou-a seguramente com metáforas para a poesia.

Eis aqui um outro dos seus incríveis poemas líricos de transporte, de vazio e de morte, com trinta e seis palavras em oito curtos versos.

Trata-se do poema 1 153, escrito talvez em 1 874, doze anos antes da própria morte de Dickinson: Através de que transportes de Resignação

Alcanço a impassível Felicidade

Respirar o meu Vazio sem ti
Certifica-me de isto e de isto -
Por meio dessa fria exultação
Ganhei quase isto
O teu privilégio de morrer
Abrevia-me isto -

298

O C Â N O N E O C I D E N T A L

Desdobrar aqui as ironias é em si mesmo uma fria exultação. «Transportes de Resignação» é um oximoro, mesmo tratando-se de Dickinson, que tende a seguir Keats no facto de se encontrar viejada numa retórica de contradições aparentes. Jane Austen teria apreciado «transportes de Resignação» como sendo o seu próprio tipo de ironia. «Impassível Felicidade» é ainda melhor como preparação para o terrível processo de respirar o próprio Vazio, o que transfere a ruína que encontramos na natureza para a própria vitalidade, mais do que para o olho corpóreo emersoniano. A partir daí é só dificuldades, que se centram no quádruplo «isto». O poema gira à volta do contraste entre o quarto e o oitavo versos; « Certifica-me de isto e de isto -»

joga contra «Abrevia-me isto -».

É o amado morto (ou talvez amante) que é chamado a certificar e a abreviar. Fazer uma paráfrase de Dickinson é perigoso, mas por vezes é útil, e vou tentá-la aqui. Despojada e farta da mera sobrevivência, a poetisa inverte ironicamente todas as suas custosas vitórias de resistência e estoicismo em relação às suas várias perdas. O êxtase degenerou em resignação; o contentamento tomou-se impassível; respirar é aceitar uma visão em ruínas. Continuar a viver sem aquele que morreu é uma proeza cuja prova se encontra no próprio feito de se continuar a viver, e que constitui o primeiro

«isto». O segundo «isto» capta esse estado maravilhosamente designado por «impassível Felicidade», que é uma condição shakespeariana idêntica àquela que podemos sentir no final da cena da morte de Hamlet. Com o terceiro «isto» («quase isto») atingimos o momento presente do poema, e passamos para o seu único oximoro positivo: « O privilégio de morrer».

O «isto » final é o que resta da vida, uma morte-na-vida. «Abrevia-me isto»

não é prece nem pedido, mas uma asserção de mérito, um movimento em direcção àquilo que foi ganho, uma libertação do desespero de continuar a viver. Será que há um mais notável poema lírico, inglês ou americano, de desespero profundo?

O que é que, para Dickinson, «transportes», «vazios » e «escuridão»

têm em comum? Ela não é o primeiro poeta pós-cristão do nosso país; Emerson é que teria de sê-lo. E certamente torna-se oblíqua na sua bastante original postura espiritual, ao contrário de Whitman, que nisto, e só nisto, parece ser directo. Mas ela possuía a melhor mente de todos os nossos poetas, dos primeiros e dos últimos tempos, e ilumina a religião americana como nenhum outro escritor o faz. O equivalente estético à nossa mistura nacional de Orfismo, Entusiasmo e Gnosticismo é a originalidade, e nem mesmo Emerson reflectiu acerca da originalidade tão subtilmente quanto Dickinson. Ela pretendia originalidade mesmo no seu modo de desespero, e conseguiu-a. Para ela, o desespero é também um êxtase ou transporte, e os vazios não podem ser distinguidos da escuridão, não devido à cegueira, mas porque ela desconfia vigorosamente de tudo quanto possa ser categorizado

A I D A D E D E M O C R Â T I C A

299

como sentimento. O amor, sabe-o ela, não é um sentimento, enquanto a dor é totalmente um sentimento. Há algures um aforismo wittgensteiniano que é puro Dickinson:

O amor não é um sentimento. O amor, ao contrário da dor, é posto à prova. Não se diz: «Não era verdadeira dor porque passou tão depressa.»

Fossem quais fossem as preferências psicosssexuais de Dickinson, ela não tinha uma predilecção pela dor enquanto tal, na medida em que havia pensado o modo de chegar ao outro lado do sentimento. O desespero, para ela, não é um sentimento; tal como o amor, o desespero é posto à prova. Os poemas mais originais de Dickinson são muitas vezes essa prova, e encontram-se acertadamente entre os seus mais famosos, como acontece com o poema 258: H á uma certa Obliquidade d a luz,

Tardes de Inverno -

que oprime, como o Peso

da Música nas Catedrais -

Celestial Sofrimento, ela nos dá -

Não descobrimos cicatriz,

Mas diferença interna,

Onde os Significados, estão -

Ninguém a consegue ensinar - De modo algum -

É o Selo do Desespero -

uma aflição Majestosa

Enviada do ar -

Quando chega, a Paisagem ouve -

Sombras - sustêm a respiração -

Quando ela parte, é como a Distância

No olhar da Morte -

Julgo que, para Dickinson, os transportes eram tanto questões da luz como o eram os vazios e a escuridão. O seu melhor biógrafo, Richard Sewall, observa num belo remoque que «ela era um pouco uma especialista em luz», e cita a graciosa condescendência dela para com o seu precursor Wordsworth numa carta de Março de 1866, cerca de cinco anos depois do grande poema lírico que é «Obliquidade da Luz» :

Fevereiro deslizou como um patim e reconheço Março. AQUI está a «luz» que o Visitante disse que «não se encontrava na terra ou no mar». Eu podia aprisioná-

-la, mas não vamos desgostá-lo.

300

O C A Ñ A N O E O C I D E N T A L

Wordsworth é o Visitante¹, na medida em que Dickinson identificava-o com a esperança de Coleridge num desejado visitante em «Geada à Meia

-Noite». Tanto a natureza como a consciência são famosamente referidas na poesia de Dickinson como Visitantes, e a forma compósita do mestre ou precursor masculino é por vezes por ela consignada como Visitante. Quando Wordsworth, em «Estâncias Elegíacas» sobre Peele Castle, tristemente renegou e escreveu que a luz visionária nunca existiu na terra ou no mar, mas era unicamente o sonho do poeta, não tivera a vantagem de observar os momentos finais de um Inverno em Nova Inglaterra «quando as tardes regressam», para citar a reescrita que Wallace Stevens fez do dickinsoniano «uma certa obliquidade da luz» na obra plena de revisões que é «Ûs Poemas do Nosso Clima».

«Û que é que há aqui para além do clima?» - uma grande pergunta stevensiana - é respondida prolepticamente por Dickinson no seu grandioso poema lírico do desespero. O seu poema é um transporte de negações, captando de forma sublime o vazio dos vazios do centro do alvo da visão, um « Celestial Sofrimento» ou «aflição majestosa» fixados em oximoro. Os substantivos são «Sofrimento» e «aflição»; a luz transmite a dor do desespero, e contudo os modificadores, «Celestial» e «majestosa», sugerem que a luz deveria ser bem-vinda, que ela transmite qualquer coisa admirável. Ser oprimida pelo Peso de Músicas de Catedrais é, afinal de contas, um modo especial de opressão, só disponível a uma sensibilidade desperta e elevada.

Pragmatista emersoniana como era, Dickinson descobriu a «diferença interna» que faz a diferença, um alternar de significados para além da possibilidade de mais se aprender.

A especial obliquidade da luz, «certa» num duplo sentido, é identificada como o « Selo do Desespero», não um dos sete Selos da Revelação, mas qualquer coisa mais perto de uma inversão do selo erótico posto no coração no Cântico dos Cânticos:

Põe-me como u m selo sobre o teu coração, como u m selo sobre os teus bra

ços; porq ue o amor é forte como a morte, a paixão é violenta como o sepulcro, os seus ardores são chamas de fogo, os seus fogos são fogos do Senhor²•

«Û Visitante. » O que surge em Dickinson é the Stranger. Traduzindo à

letra, deveria ser «O Estranho» ou «O Desconhecido» . No entanto, tendo em conta a certíssima observação de Bloom, a palavra Stranger é utilizada por Dickinson no sentido que S. T. Coleridge lhe dá no seu poema «Frost at Midnight» . Ora, neste poema, e segundo uma nota que lhe foi acrescentada pelo próprio Coleridge, a palavra remete para a chegada de um «amigo ausente», isto é, para alguém que fará uma visita.

Consequentemente, «O Visitante» é a tradução correcta.

Para a tradução desta passagem do Cântico dos Cânticos sigo a versão proposta na Bfbliia Sagrada traduzida pelos Reverendos Padres Capuchinhos (Verbo, Lisboa, 1976).

A I D A D E D E M O C R Ã T I C A

301

Dickinson não encontra qualquer cicatriz, e contudo um selo foi posto nela. O desespero, como tantas vezes acontece nos seus poemas mais fortes, é declaradamente ontológico, mas dissimuladamente erótico, e a peculiar obliquidade da luz dá a entender uma melancolia de perda. Isto é uma parte do sentido escondido do não mencionado «entretanto», digamos assim, da estrofe final, na qual somos informados das idas e vindas da obliquidade da luz, enquanto se evita o breve intervalo em que a obliquidade predomina.

A paisagem que escuta e as sombras que sustêm a respiração encontram-se entre as mais requintadas figurações de Dickinson, mas a elipse dela é ainda mais requintada. Foi-nos dado o efeito da luz ao longo do poema, mas não uma descrição da própria luz, excepto que ela desce numa certa obliquidade. Qualquer palavra é um preconceito ou inclinação, disse Nietzsche, e por isso qualquer palavra, enquanto opinião preconcebida, é já uma obliquidade, exactamente como toda a verdade devia ser dita com obliquidade, segundo Dickinson. A palavra obliquidade é, assim, uma palavra das palavras e, ao usá

-la, Dickinson faz dela uma outra metáfora para o seu desespero.

Não creio que a interpretação-modelo deste poema seja, de modo nenhum, dickinsonianaj só muito dificilmente o poema tem a ver com o medo da mortalidade. Aquilo que a obliquidade da luz acrescenta à «diferença interna»

de Dickinson é uma outra apreensãoj uma apreensão que implica mais perdas eróticas, as quais irão pôr outro selo no coração dela. Mesmo o

mais negativo ou o mais vazio dos transportes faz ainda parte, em Dickinson, do Sublime americano é ainda uma celebração do mistério de um eu que não faz parte da natureza. E tenho para mim que a sua obliquidade da luz também não faz parte da natureza, pois é uma sinédoque para uma obliquidade particular na própria consciência de Dickinson. Blake diz que nos tornamos aquilo que contemplamos, mas Dickinson está mais perto de Emerson, que diz que aquilo que somos é só isso que podemos ver. O que oprime Dickinson não é completamente externo a ela; a aflição majestosa é, em certa medida, já a dela, tal como o céu do sofrimento o é. A sua consciência, que raras vezes é passiva, está subtilmente representada neste poema como se estivesse a responder à luz invernosa com um raio auxiliar. Contra o Visitante, Wordsworth, ela declarou acertadamente que havia aprisionado a luz dele que nunca existira, na terra ou no mar.

O elemento mais misterioso no poema da « Obliquidade da Luz » é o seu adiamento do sentido, um adiamento levado bem mais longe do que a já por si extrema prática geral de Dickinson. Numa lírica de « diferença interna », uma quietude segue-se à luz e constitui a sua significação mais profunda. Um ano mais tarde, no poema 627, Dickinson realizou a sua maior obra, ao mesmo tempo que desenvolvia uma percepção semelhante. Exceptuando os « Lilases » de Whitman, este parece-me ser o ponto mais alto da poesia americana e, juntamente com esse poema de Whitman, o autêntico Sublime americano:

302

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

A Tonalidade que não consigo captar - é melhor -

A Cor demasiado vaga

Pudesse eu mostrá-la no Bazar

Um Guinéu cada olhar -

O belo - impalpável Adorno -

Ostentado sobre os olhos

Como o Séquito de Cleópatra -

Repetido - no céu -

Os Momentos de Domínio

Que acontecem sobre a alma

E a deixam com um Descontentamento

Demasiado requintado - para contar -

O olhar ansioso - sobre as Paisagens -

Como se tivessem recalçado

Algum Segredo - que estivesse empurrando

Como Coches - na Veste -

O Apelo do Verão -

Essa outra Pirraça - de Neve -

Que Abafa o Mistério com Tule,

Com medo que os Esquilos - conheçam,

Os seus modos sem Entendimento -fazem troça de nós -

Até que os Olhos intrujados

Se fecham arrogantemente - no Túmulo -

Outra maneira - de ver -

Aqui, condensados, temos a poética de Dickinson, ao mesmo tempo emersoniana e contra-emersoniana, uma autoconfiança nova e totalmente pessoal e um grandioso desnomear, um acto de negação tão dialéctico e profundo quanto qualquer dos ensaiados por Nietzsche ou Freud. O poema

«A Tonalidade que não consigo captar» sabe, como nenhum outro poema do século de Dickinson o sabe, que estamos sempre cercados de perspectivas.

Toda a arte de Dickinson nos seus limites exteriores, como acontece neste poema, consiste em pensar e escrever a sua saída desse cerco. Contudo, ela sabe que somos governados pela contingência de viver dentro do poema primordial das perspectivas dos nossos precursores. Os aforismos de Nietzsche em A Vontade de Poder, escritos uma

geração após a fase maior de Dickinson, podem ser lidos como comentários ao poema «A Tonalidade que não consigo captar - é melhor». Eis aqui um fragmento da secção 1064 (cerca 1 884)

■

A I D A D E D E M O C R Â T I C A

303

d'A Vontade de Poder (na tradução inglesa de Walter Kaufmann e R. J. Hollingsdale) : Pretendemos aferrar-nos aos nossos sentidos e à fé que neles depositamos

- e cismamos incessantemente nas suas consequências !

O mundo existente, sobre o qual agiram todas as criaturas vivas de modo a dar-lhe o aspecto que ele tem (durável e mudando vagarosamente), queremos nós continuar a construí-lo - e não a repudiá-lo como falso !

As nossas avaliações constituem uma parte dessa construçãoj elas realçam e dão ênfase.

Devemos compreender o fenómeno artístico básico a que se chama «Vida» -

Nietzsche propõe uma postura dupla, que Emerson e Dickinson já tinham assumido. Precisamos de reconhecer a contingência das nossas próprias percepções e, contudo, descobrir ao mesmo tempo uma nova direcção para essas percepções, como se mais ninguém as tivesse apreendido e descrito antes de nós.

Toda a ênfase do poema «Tonalidade» de Dickinson é posta naquilo que não pode ser captado, um segredo inalcançável, um trapo ou uma metáfora que não podem ser expressos. O famoso verso final, «Ütra maneira - de ver -»¹ tem sido debilmente lido de modo desviante¹ pelas críticas feministas em termos de uma alternativa feminina da visão. Mas este é um poema muito difícil, tanto quanto é distinto, e só se entrega a uma leitura preternaturalmente próxima dele, não à ideologia ou ao fervor político, por mais generosos que estes sejam no seu objectivo social. Confrontamo-nos, no auge dos poderes de Dickinson, com a melhor mente que já apareceu entre os poetas ocidentais em quase quatro séculos. Sejam quais forem as nossas

ideias políticas ou os nossos objectivos, devemos ter muito cuidado em não confundir as nossas posições com as dela. Emerson, Nietzsche e Rorty alertam-nos para os desnorreamentos do perspectivismo, enquanto Dickinson, fazendo o mesmo, tem ainda força poética para deixar entrever um mais além, uma outra maneira de pôr o mundo do eu e as contingências da tradição canónica numa relação dialéctica.

Em 1862, quando tinha trinta e um anos, Dickinson iniciou a sua correspondência com o generoso, embora baralhado, Thomas Wentworth Higginson, um herói tanto na paz como na guerra, mas que, em termos de intelecto, não era exactamente um Emerson. Higginson incluía-se na mão-cheia daqueles que Dickinson queria alcançar enquanto público mas, tal como os outros, Higginson representava uma escolha bastante qualificada da parte dela. Ele

«Lido de modo desviante» [misread] . Acerca desta noção, veja-se a nota da p. 20.

304

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

proporcionava ainda uma outra confirmação de que a tonalidade ou a cor a que ela aspirava eram tão remotas que seria absurdo mostrá-las no bazar das publicações. Contudo, na primeira estrofe não há vaidade; a ênfase principal não é colocada no bazar, mas sim nos limites da arte de Dickinson, no que ela pretendia apanhar ou captar, mas que não consegue. Quatro tropas (ou cores) são oferecidos sucessivamente para esboçar «A Tonalidade que não consigo captar» : um quadro do céu, um descontentamento que resulta da experiência que a alma tem do domínio, uma certa luz ou «olhar ansioso»

sobre a paisagem, a diferença entre as estações do Verão e do Inverno. Os quatro têm como antecedente a Tonalidade, mas são mais subtilmente combinados ou unificados por uma cada vez maior urgência de representação, pela necessidade de dar uma imagem da negatividade daquilo que «eu não posso captar», ao mesmo tempo que se mostra vividamente o reconhecimento de uma presença.

Este quádruplo conjunto de negações sublimes começa com os ostentosos adornos de beleza do séquito de cortesãs de Cleópatra, repetida (através de um tom keatsiano ainda mais belo) num «impalpável Adorno», visível no céu. «Impalpável» não é uma palavra muito dickinsoniana; só é usada por Dickinson uma outra vez em todos os seus mil setecentos e setenta e cinco poemas e fragmentos,

quando ela observa que «a aflição parece ser impalpável/ Até nós próprios sermos atingidos - » (poema 799). Talvez aquilo que Dickinson não consegue captar, e por isso não consegue transmitir, a não tenha atingido, de modo que a tonalidade, ou adorno, parece ser puramente visionária, mesmo quando realmente vista. Isto estaria em consonância com a estrofe seguinte, na qual «OS Momentos de Domínio ... acontecem sobre a alma» (itálico meu), em vez de na alma, ou por intermédio da alma.

Quando se opera a transposição para a paisagem, somos colocados ainda mais no reino do impalpável:

O olhar ansioso - sobre as Paisagens -

Como se tivessem recalcado

Algum Segredo - que estivesse empurrando

Como Coches - na Veste -

O que é palpável é o encantamento, em todos os sentidos desta palavra. No quadro de toda a poesia de Dickinson, «recalcado» surge unicamente aqui, e na nossa era pós-freudiana é preciso recordar o sentido mais antigo da palavra, que tem a ver com o encobrimento ou com o esquecimento mais voluntários que involuntários. As ansiosas Paisagens, humanizadas num grau que não é costume em Dickinson, mal podem sustentar em si o segredo que guardam, manifestado provavelmente nalguma obliquidade da luz. Esse segredo é em parte elucidado na estrofe seguinte, que é a penúltima revelação do poema:

A I D A D E D E M O C R Ã T I C A

305

O Apelo do Verão -

Essa outra Pirraça - de Neve -

Que Abafa o Mistério com Tule,

Com medo que os Esquilos - conheçam.

A neve é um véu ou um vestido de tule, de rígida seda branca; mas qual é o mistério que ela abafa ou esconde, qual é o segredo? A que é que o Verão apela, unicamente para que o Inverno revele que até mesmo o apelo de uma estação é só uma outra pirraça? Apelo, fazer

pirraças, abafar, são todas evasivas instigadas por uma humanizada e perspectivada desconfiança por parte da natureza - uma desconfiança de que os esquilos conhecem o segredo, tendo penetrado o mistério. Os próprios esquilos são, no entanto, os mais misteriosos componentes do poema. Como devemos nós ler o verso surpreendente que acerca deles diz que «Ûs seus modos sem Entendimento - fazem troça de nós -» ?

No grande poema 1 733, de data ainda desconhecida, há talvez uma pista:

Homem nenhum viu o temor, nem em sua casa

Recebeu ele um homem

Se bem que pela sua temerosa morada

Tenha passado a natureza humana.

Não acreditando na sua terrível habitação

Até que ao esforçar-se por fugir

Um entendimen to imposto à compreensão

Impediu a vitalidade.

O temor é Javé (ou talvez mesmo o amado Juiz Senhor), e a sua temível, terrível casa é possivelmente a eternidade, na qual não se entra sem se submeter a vitalidade à morte. O entendimento imposto à compreensão é uma defesa do conhecimento contra o princípio de realidade, ou aquilo que Freud designou por familiarizar-se com a necessidade de morrer. Quando os modos dos esquilos são qualificados de «sem entendimento», e que fazem troça de nós, isso pode querer dizer que nenhum entendimento foi imposto à compreensão deles do teste de realidade, ao contrário da nossa própria compreensão. Eles estão co.ntinuamente a fazer troça de nós: Até que os Olhos in trujados

Se fecham arrogan temente - no Túmulo -

Outra maneira - de ver -

306

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Os olhos de cada um de nós foram intrujados porque um entendimento foi imposto à nossa compreensão, e os olhos fecham-se arrogantemente na falsa expectativa de que se abrirão novamente, seja quando for. O que é

«Outra maneira - de ver -», no contexto do Túmulo? A não ser que o verso final seja uma pura e desagradável ironia, e não creio que o seja, estamos de volta ao perspectivismo que Dickinson aprendeu com Emerson, e depois desenvolveu para além dessa aprendizagem em termos da poética negativa dela própria. O novo perspectivismo de Dickinson é uma nova maneira de ver, porque vê aquilo que não consegue ser visto, as forças que impelem as paisagens e as estações a revestirem-se de significados humanos. Os olhos dela não são os olhos intrujados, porque ela renunciou à pilhagem ou à apropriação para si mesma. Aquilo que ela não consegue captar é, na verdade, melhor, e a consequente receptividade da sua vontade compensa-a com o poder único de desnomear.

A vontade de poder em Emerson e Nietzsche é também receptiva, mas a reacção dessa vontade é a interpretação, de modo que cada palavra se torna neles uma interpretação ou do humano ou da natureza. A maneira de Dickinson, quer de ver quer de querer, é mais favorável à interrogação do que à interpretação, e dá a conhecer um como que tornar-se outro, tanto em relação à postura humana como aos processos naturais. A originalidade de Dickinson não consegue ser igualada, nem mesmo pela força dos seus descendentes poéticos: Wallace Stevens, Hart Crane, Elizabeth Bishop. A sua canonicidade resulta do estranhamento que ela consegue atingir, da sua misteriosa relação com a tradição. Mais ainda, a sua canonicidade decorre da sua força cognitiva e da sua agilidade retórica, não do género do seu sexo ou de qualquer ideologia dele derivada. O seu transporte sem igual, o seu Sublime, baseia-se no seu desnomear de todas as nossas certezas, no seu desnomear em tantos vazios; e dá-lhe, a ela e aos seus leitores autênticos, uma outra maneira de ver, quase para dentro da escuridão.

13

1

O Romance Canónico:

A Casa Bleak de Dickens,

e Middlemarch de George Eliot

PODE SER que a nova Idade Teocrática do século xxr - cristã ou muçulmana, ou ambas as coisas, ou nenhuma delas - venha a fundir-se com a Era dos Computadores, que já chegou até nós nas primeiras versões da «realidade virtual» e do «hipertexto». Conjugado com a televisão universal e a Universidade do Ressentimento (que já está em acelerado processo de consolidação) numa besta grosseira, este futuro anularia por completo o cânone literário.

O romance, o poema e a peça poderiam vir a ser todos eles substituídos. Este breve capítulo é uma confrontação nostálgica com o romance canónico no que ele tem de mais forte. O romance, descendente do hoje em dia arcaico A Casa Bleak corresponde ao título do romance Bleak House de Charles Dickens. A Casa Chamada

Bleak também seria um título aceitável e, quiçá, mais esclarecedor para o leitor português'. A eficácia informativa deste segundo título possível é, no entanto, e em minha opinião, pouco relevante face ao seu fraco poder evocativo.

Middlemarch. Mantenho o título original da obra e, consequentemente, não sigo o título da versão portuguesa [A Vida Era assim em Middlemarch] da autoria de Mário Domingues (Romano Torres, Lisboa, 1956). Também não irei recorrer a esta versão nos excertos do romance que são citados ao longo do capítulo, não só em virtude de sérias discordâncias quanto aos critérios de tradução, mas sobretudo devido ao facto de a versão portuguesa cortar (literalmente) vários blocos do texto original - designadamente alguns blocos dos excertos do romance de George Eliot que são citados por Harold Bloom.

•

308

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

género do romance¹, tornou-se ele próprio arcaico após os seus limites derradeiros terem sido tocados em Joyce, Proust, Kafka, Woolf, Mann, Lawrence, Faulkner, Beckett e nos herdeiros sul-americanos de Stern e e Faulkner. Na sua altura mais florescente, na Idade Democrática, os mestres do romance foram espantosamente numerosos: Austen, Scott, Dickens, Eliot, Stendhal, Hugo, Balzac, Manzoni, Tolstoi, Turgueniev, Goncharov, Dostoievski, Zola, Flaubert, Hawthorne, Melville, James, Hardy, com um epílogo em Conrado.

Depois de Conrad, a sombra do objecto caiu sobre o ego, e a prosa de ficção narrativa entrou na era que está agora a chegar ao fim.

Nenhum romancista do século x1x, nem mesmo Tolstoi, foi mais forte do que Dickens, cuja riqueza de invenção quase rivaliza com Chaucer e Shakespeare. Como muitos críticos se inclinam hoje a reconhecer, A Casa Bleak é a sua obra central. Dickens tinha uma enorme afeição por David Copperfield², mas esse era o seu Retrato do Artista Quando Jovem. O cosmo de Dickens, a sua Londres fantasmagórica e a sua Inglaterra visionária, emerge em A Casa Bleak com uma clareza e uma pungência que ultrapassam o resto da sua obra, anterior e posterior. Nenhum outro romance de língua inglesa inventa tanto, se bem que mais segundo o modo de Ben Jonson do que segundo o de Shakespeare. Frequentemente, um protagonista de Dickens não

consegue mudar, e tende a ficar diminuído pela acção - estas são observações em que sigo G. K. Chesterton, o meu crítico preferido de Dickens, tal como também de Chaucer e Browning. Não ficamos à espera que Uriah Heep e Pecksniff e Squeers mudem, tal como não poderíamos deparar com mutações da consciência em Volpone ou Sir Epicure Mammon. Mas Esther Summerson está sempre deveras a mudar; o que significa que Dickens é frequentemente subestimado quanto à sua subtil criação da narrativa dela na primeira pessoa.

Tenho de admitir que, de cada vez que releio a obra, tenho tendência a chorar sempre que Esther Summerson chora, e não creio estar a ser sentimental. O leitor tem de se identificar com Esther ou, então, simplesmente não ler o livro no sentido antiquado da leitura, que é o único sentido que vale a pena.

Na medida em que estamos traumatizados, nós somos versões de Esther; tal como ela, nós «recordamos para a frente». Esther chora perante todos os sinais de bondade e amor que encontra, e o que há de melhor em nós, quando não estamos presos na morte em vida, levamos a chorar também. O trauma recorda para a frente, e qualquer afastamento dele traz consigo lágrimas de alívio e alegria.

A palavra inglesa *romance*, que aqui mantenho, surge por oposição a *novel*, e remete para uma divisão genológica que não encontra correspondência no léxico literário português. Para mais esclarecimentos, veja-se a nota da p. 142.

David Copperfield, tradução de Cabral do Nascimento (Círculo de Leitores, Lisboa, s/d.).

A I D A D E D E M O C R A T I C A

309

O trauma de Esther é universal porque deriva do fardo da orfandade e, mais cedo ou mais tarde, todos estamos condenados a perder os nossos pais. As críticas feministas têm estado preocupadas com a noção de que Esther é vítima de uma sociedade patrilinear, e têm tendência a não admirar John Jarndyce, muito contra toda a arte de representação de Dickens.

Dickens, como grande artista literário que é, não é mais patriarcal do que Shakespeare, e o criador de Rosalinda e Cleópatra não me parece que seja ideologicamente patriarcal. Não sabemos que ideologia era perfilhada pelo homem Shakespeare. Dickens, o homem, o pai e o profeta da sabedoria doméstica era seguramente um ideólogo do

patriarcado, e John Stuart Mill ficou devidamente ressentido com esse facto; mas o criador de Esther Summerson, o romancista Dickens, não é um ideólogo. Esther, que nunca deixa de se autocensurar, é uma das personagens mais inteligentes na história do romance, e afigura-se-me como um retrato muito mais autêntico dos elementos essenciais do espírito de Dickens do que David Copperfield consegue ser. Dickens nunca teria afirmado o que Flaubert afirmou acerca da sua relação com Ema Bovary - teria sido muito esquisito se ele confessasse que

«Eu sou Esther Surnmerson». A minha sugestão, contudo, é a de que ele é Esther Summerson.

Esther é a figura unificadora da dupla intriga de A Casa Bleak só ela reúne o labirinto kafkiano da Chancelaria e a tragédia de sua mãe, Lady D edlock. O elo que a liga à Chancelaria não é a queda de Richard Carstone e o casamento deste com Ada mas, antes, a negação da Chancelaria por parte do tutor dela, John Jarndyce - uma negação da qual ela participa. A função principal de John Jarndyce em A Casa Bleak não é a de ser o mais bondoso e o mais derradeiramente altruísta dos patriarcas (como ele o é), mas, sim, que o seu repúdio absoluto da Chancelaria seja consistentemente mantido, de modo a provar que um labirinto construído pelo homem pode ser dissolvido pelo homem. Uma das bênçãos da poderosa influência exercida por Dickens em Kafka encontra-se no impacto completamente borgesiano de Kafka na nossa compreensão de Dickens. A Chancelaria, tal como o Julgamento e o Castelo de Kafka, é uma visão gnóstica: a Lei foi usurpada pelo Cosmocrata, pelo Demiurgo. Blake não teve qualquer influência em Dickens, e todavia A Casa Bleak lê-se como um livro muito blakiano gra

ças a uma perspectiva gnóstica partilhada por ambos - embora o impulso herético de Dickens não seja, de modo nenhum, um impulso consciente.

Em A Casa Bleak, a Chancelaria não pode ser reformada; ela é consumida pelo fogo só quando deixa de ser contemplada, como acontece quando John Jarndyce e Esther se recusam a contemplá-la. Parece ser esse o significado apocalíptico da combustão espontânea do pobre do Mr. Krook, que constitui o mais notório mistério de A Casa Bleak (embora haja muitos outros, contribuindo todos eles para o engrandecimento de um romance que

é também um romance¹ de fantasia) . Louco mas muito simpático, Krook estala como uma fogueira por causa da sua confessada identidade simbólica com o Chanceler.

Esther Summerson sempre dividiu os críticos, desde o tempo de Dickens até hoje, mas não creio que ela tenha dividido os leitores comuns ou os críticos que se mantiveram leitores intuitivos. As ironias retóricas de A Casa Bleak congregam-se, na sua maioria, nos capítulos do narrador anónimo. Dickens exclui da narrativa de Esther a ironia declarada até ao momento de Esther estar suficientemente forte e em condições de saúde para fazer os seus próprios juízos irónicos, como vem a acontecer nos juízos contra Skimpole e outros.

Ela dá a impressão de ser menos uma experiência, por parte de Dickens, de representação do altruísmo, ou mesmo do trauma, e mais uma tentativa alargada, necessariamente shakespeariana, de descrição da mudança psicológica.

Sob alguns aspectos, Dickens cria Esther contra a corrente do próprio génio dele, como talvez ele dissesse se tenha apercebido. Embora a fantasmagoria a domine por completo, tanto na misteriosa doença de que sofre como nas suas consequências, Esther pertence menos ao mundo de Dickens que os seus pais, na medida em que Nemo e Lady Dedlock brotam da turbulência típica dos impulsos dickensianos. Esther mantém-se à parte, tão diferente do exibicionismo de Dickens que, por vezes, este parece estar ternamente com receio dela. Ela constitui o contributo de Dickens para a tradição britânica das heroínas da vontade protestante, que descendem de Clarissa Harlowe e vão até às mulheres apaixonadas de Lawrence, Ursula e Gudrun Brangwen; até às irmãs Margaret e Helen de A Mansão² de E. M. Forster; e até à Lily Briscoe, de Woolf, em Rumo ao Farol³.

Esther parece ficar menos sozinha quando a contrastamos com Dorothea Brooke de Middlemarch, ou com Marty South de The Woodlanders [« Gente do Bosque»], de Thomas Hardy. Uma vontade altruísta é quase um oxímoro, mas Esther tem, à sua maneira, um poderoso domínio da retórica, e o seu estilo característico é o subentendido. Ela é uma sobrevivente, e a brandura que a caracteriza é uma defesa contra o trauma. Toda a sua personalidade é um mecanismo altamente intencional para ser mais forte do que o trauma, e para resistir a uma sociedade maníaca que coloca o ferrete da ignomínia sobre um nascimento ilegítimo. Embora Esther nunca gaste energias a combater a sociedade, nem uma só vez ela se rende aos obscenos julgamentos morais desta, Veja-se a nota 1 da p. 308.

A Mansão [Howard's End] de E. M. Forster. Sigo o título da versão portuguesa da autoria de Gabriela Braga (Círculo de Leitores, Lisboa, 1992).

Rumo ao Farol [To the Lighthouse] de Virgínia Woolf. Sigo o título da versão portuguesa da autoria de Mário Cláudio (Afrontamento, Porto, 1985) .

A I D A D E D E M O C R Â T I C A

31 1

mesmo na altura em que é uma rapariguinha obrigada a suportar as tiradas da avó acerca da vergonha que ela deve sentir para toda a vida. Até mesmo a criança Esther sabe que está inocente, e que a sua salvação da loucura societal depende da sua inteligência moral e da sua capacidade preternatural para a paciência. A sua declarada retórica de autocensura é uma poderosa defesa não só contra um sistema abominável mas, mais crucialmente, também contra a sua própria traumatização, da qual ela está profundamente consciente.

«Silêncio, exílio, astúcia», as únicas armas que o Stephen de Joyce se permitia a si mesmo, foi Joyce buscá-los não a David Copperfield, mas a Esther Summerson, que na sua passividade oceânica se mantém a mais formidável consciência de toda a obra de Dickens, na verdade, de toda a literatura inglesa da Idade Democrática.

Antipatizar com Esther é uma opção fácil para os críticos «materialistas» da Escola do Ressentimento. Esther não é exactamente um ideal feminista ou um modelo marxista de rebelião. A heroína desses críticos, em A Casa Bleak, devia ser a esplêndida Hortense, uma precursora da ainda mais magnífica Madame DuFarge de Um Conto de Duas Cidades¹¹ escrito sete anos mais tarde. Hortense, tal como a ainda mais feroz Madame DuFarge, estimula o masoquismo de Dickens e do leitor, mas é superada pelo saudavelmente resistente inspector Bucket, o mais curioso dos surpreendentes visionários dickensianos. Expressionista, impaciente, faladora e assassina, a atraente Hortense não é uma substituta de Lady Dedlock (como querem as feministas), mas um contraste a Esther, e que permite sublinhar a quietude desta, bem como a sua sábia passividade wordsworthiana.

É Esther vítima de uma sociedade patriarcal? O trauma dela é demasiado individual para ser atribuído ao estigma, mais forte, que

está associado a uma rapariga ilegítima por oposição a um rapaz bastardo. Também não considero que a sua teimosa paciência seja um fracasso da auto-estima. Mais uma vez, e aqui também de maneira borgesiana, Kafka ajuda à interpretação de *A Casa Bleak*, pois ele é o mestre daquilo a que eu chamaria de paciência canónica.

Para Kafka, o único pecado é a impaciência, e há algo de terrivelmente kafkiano em Esther Summerson - e penso em Franz Kafka, a pessoa, em vez de nas suas personagens ou no seu cosmo fictivo. O trauma pessoal de Kafka é impressionantemente paralelo ao de Esther (e ao de Kierkegaard) . Os três são peritos na kierkegaardiana recordação para a frente. É quase como se Esther Summerson tivesse estado à espera, desde a nascença, do aparecimento do pai forte, bondoso, John Jarndyce, a figura mais absorvente que, com excep

ção da própria Esther, é criada por Dickens em *A Casa Bleak*. Sendo Esther essencialmente Dickens, ou aquilo a que Walt Whitman teria chamado o «eu Um Conto de Duas Cidades [A Tale of Two Cities]». Sigo o título da versão portuguesa de Maria de Lourdes Medeiros (Publicações Europa-América, Mem Martins, 1982).

312

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

verdadeiro» ou o «eu, eu mesmo» 1 de Dickens, John Jarndyce é o pai idealizado por que Dickens ansiava, em vez do seu pai autêntico de tipo Micawber.

Nestes nossos tempos, os críticos da nova tendência afirmam soturnamente, entre dentes, que Dickens nunca nos diz qual é a fonte dos rendimentos, claramente substanciais, de Jarndyce. Isso, no entanto, equivale a deturpar a natureza de *A Casa Bleak*, e a esquecer que esta obra é tanto romance² de fantasia quanto romance social. O bondoso Jarndyce pertence ao romance; talvez pequenos duendes estejam a trabalhar para ele algures num vale qualquer, forjando o ouro mágico. Os nomes que ele dá a Esther apontam todos para fazer dela a pequena velhinha, a Dama Durden ou Teia de Aranha, ou seja quem for, dos contos de fadas, e o amor dedicado que nutre por ela é quase tão maternal quanto paternal. Mas misturado com este pai-mãe do romance existe o pathos da vida desperdiçada, de uma grande recusa indiscutivelmente aliada à total aversão que Jarndyce sente pelo labirinto da Chancelaria. Dickens não dá qualquer pista quanto às razões que conduziram esta fonte de bondade a um retiro prematuro

em A Casa Bleak.

Vale a pena destacar que muitas das figuras importantes em A Casa Bleak se baseiam em protótipos: Skimpole baseia-se claramente no ensaísta romântico Leigh Hunt; Boythorn no poeta Walter Savage Landor; Bucket num célebre inspetor de polícia londrino; Hortense na assassina belga Maria Manning, a cuja execução pública tanto Dickens como Melville assistiram. Mrs.

Jellyby1 Miss Flute, a pobre Jo, e outros, todos têm os seus modelos, enquanto a própria Esther dá a impressão de ser seguramente muito parecida com a cunhada favorita de Dickens, Georgina Í-Iogarth1 que era quem governava a casa dele. Sir Leicester Dedlock tem sido associado ao sexto duque de Devonshire, enquanto Lady Dedlock1 tal como John Jarndyce, são puras inven

ções. Há algo de Dickens, talvez aquilo que não se torna parte de Esther1 que encontra expressão em Jarndyce; mas o que mais importa no tutor de Esther pertence ao romance, tal como Lady Dedlock a ele pertence integralmente.

Jarndyce foge da gratidão, não por causa de um qualquer impulso de autodestruição, mas porque essa não é uma virtude do romance. A fuga de Lady Dedlock para a morte é uma pura narrativa de romance, uma parabólica punição da transgressividade feminina por parte de uma sociedade masculina.

Se existe expiação não é por ela ter dado à luz uma filha ilegítima, mas por ter abandonado a criança a outros e a muito desamor durante os primeiros tempos.

«Eu, eu mesmo.» Veja-se a nota 2 da p. 269.

Veja-se nota 1 da p. 308.

,

A I D A D E D E M O C R Â T I C A

3 1 3

Isto, mais uma vez, está mais perto do romance, e tem pouco a ver com ideias políticas patriarcais. No romance A Casa Bleak, a mais ampla decisão de Dickens contra o romance surge quando ele quebra o padrão da renúncia, e faz Jarndyce tomar consciência de que a verdadeira responsabilidade deste para com Esther é paternal. Ao

casar com Woodhouse em vez de com Jarndyce, Esther fica liberta da sobredeterminação: ela não irá repetir a história de sua mãe. O trauma dela não está completamente afastado, os fantasmas continuam lá, e contudo nós sentimos que ela nunca mais será persuadida pelas suas próprias autonegações. É espantoso o quanto Dickens nos consegue transmitir da consciência dela.

Jarndyce é outra coisa e, se bem que sejamos deixados numa ignorância relativa, mesmo assim percebemos que muito de Jarndyce não se encontra ao alcance de Jarndyce, e muito menos de Dickens. Jarndyce nunca esteve propriamente à procura de esposa, independentemente do que quer que ele tenha pensado acerca disso, mas, sim, de duas filhas e um filho. Ele perde o filho, Rick, por causa da loucura provocada pela Chancelaria, e Ada acaba por regressar até ele, tal como Esther acaba por ficar perto dele. O enigma que fica por esclarecer é por que razão pensou ele em casar com Esther, uma vez que ele não é um ser sexual, ao passo que ela (tal como a mãe) decididamente o é.

Talvez a sua ansiedade autêntica fosse a de que ela se transformasse em Lady Dedlock e, por conseguinte, mergulhasse no desespero, mas a convivência havida entre ambos, quando viviam em A Casa Bleak, deveria tê-lo curado desse receio.

A verdade pode ser muito simples; conforme ele próprio acaba por perceber, Jarndyce não é tão forte quanto Esther, e combate o isolamento, que é o espírito de solidão que atormenta o mundo do romance, através de uma benevolência activa. Nenhum leitor do romance poderia alguma vez acreditar que Jarndyce sente desejo por Esther, de tal maneira que, se o projectado casamento entre eles pode ser apelidado de semi-incestuoso, isso tem de ser considerado a partir da perspectiva dela, não da dele. Nem Dickens nem o leitor querem o casamento, e por fim acabamos por verificar que nem Esther nem Jarndyce o querem também.

O enigma que está aqui envolvido é mais amplo do que A Casa Bleak.

Julgo que é a questão da vontade em Dickens que pode explicar muito do estranhamento e do fascínio do seu mundo fictivo. Em George Eliot, o leitor depara com uma clareza moral que pode não ter par em textos ficcionais de tal distinção, mas nela o eu mantém-se nítido. A abundante turbulência do palco de Dickens exalta o impulso sobre a vontade, e por vezes faz-nos pensar se não haverá tipos distintos de vontades nas personagens de Dickens. Em Shakespeare, tal como naquilo que concordámos designar por realidade, as vontades

humanas diferem umas das outras em grau, mas dificilmente em espécie. Em Dickens, as pessoas verdadeiramente más têm uma determinada

314

O CÃNÃO OCIDENTAL

forma de vontade, os grandes grotescos uma outra, e os mais bondosos uma terceira variedade. Embora os críticos vejam proveitosamente Jonson e Moliere como sendo os precursores de Dickens -Jonson, em particular, partilha do enorme entusiasmo dickensiano -1 Dickens não veio a ser um dramaturgo.

As suas peças de teatro não corresponderam às suas expectativas; mas como homem-espectáculo, desempenhando todos os papéis nos seus próprios romances, Dickens foi irresistível, e o seu enorme dispêndio de energias nesses desempenhos, perante públicos veneradores e numerosos, ajudou sem dúvida a matá-lo aos cinquenta e oito anos de idade.

Embora Dostoievski e Kafka o obscureçam com frequência, Dickens não tem um verdadeiro herdeiro na sua própria língua. Como é que se pode alcan

çar uma arte em que os contos de fadas são contados como se fossem sagas de realismo social? Northrop Frye situou o centro dickensiano na insistência com que os romances reiteram a ideia de que aquilo que deve ser não deve nunca ser aniquilado pelo estado de coisas dominante. Os críticos que se queixam do final feliz de *A Casa Bleak* parecem estar sempre por fora da questão: Mr. Pickwick mantém-se a personagem arquetípica de Dickens, e o momento mais sublime de Dickens pode muito bem ser a recitação que, n'*As Aventuras Extraordinárias do Sr. Pickwick*, Mrs. Leo Hunter faz da ode de sua autoria intitulada «Ode a Uma Rã Moribunda». *A Casa Bleak* tem várias epifanias sublimes, como é próprio da obra mais poderosa de Dickens, incluindo o momento dúplice em que os dois fios narrativos do livro se juntam na altura do desaparecimento de Lady Dedlock.

O Capítulo LVI do narrador termina com o inspector Bucket a ter uma visão: Ele sobe a uma alta torre no seu espírito, e de lá olha para toda a pa rte. Vê m u itas figuras solitárias, movendo-se lentamente pelas ruas; mu itas figuras solitárias nos ca m pos, nos camin hos e estendidas sob as medas de feno. Mas a figura que ele procu ra não está entre elas. Outros sol itários ele vê nos vãos das pontes, a olhar

para ci ma; e em lugares sombrios ju nto ao rio; e um objecto escuro, escuro e i nforme levado pela corrente, mais sol itário do que tudo, arrebatava a sua atenção com a força de u m afogado.

Onde está ela? Viva ou morta, onde está ela? Se aquele lenço, que ele dobra e guarda cu idadosa mente, fosse ca paz, como por enca nto, de trazer até si o lugar onde ela o encontrou, bem como a paisagem nocturna perto da casa onde esse mesmo lenço cobri u a criancin ha, conseg uiria ele distingui-la aí? Na imensidão, onde os fornos de tijolo ardem com um pálida chama azul; onde os tel hados de col mo das m iseráveis ba rracas em que se fazem os tijolos são fustigados pelo vento; onde o barro e a água estão gelados como pedras, e o moinho em que o esquelético cavalo cego anda todo o dia à volta se assemelha a um instrumento de tortura h u ma na; atravessa ndo este l ugar deserto e ru i noso, destaca-se uma figura sol itária com o triste mu ndo para si, açoitada pela neve, arrastada pelo vento e, seg u ndo pa rece, a quem foi negada toda e

--

,

A I D A D E D E M O C R Á T I C A

3 1 5

qualq uer com pan hia. É a figura de uma m u l her, ta m bém; m a s está miseravelmente vestida, e n u nca ta is roupas atravessaram o vestíbulo da casa e sa íra m em direcção ao portão da ma nsão dos Ded lock.

Bucket é aqui claramente o representante de Dickens, e aquilo que ele vê é a verdade: a iminente autodestruição de Lady Dedlock. Esta visão dá lugar a uma imagem de pesadelo, impressionantemente semelhante ao poema de Browning «*Ū Príncipe Rolando Veio à Torre Escura*¹ », escrito em 1 852, no mesmo ano em que o romance *A Casa Bleak* foi começado, embora só viesse a ser publicado em 1 855. É pouco provável que Dickens tivesse lido o poema na altura em que registou a visão de Bucket, mas não impossível, dado que John Forster emprestava por vezes a Dickens os manuscritos de Browning. Mas o analogismo é aqui mais interessante do que qualquer influência.

Contemporâneos perfeitos (nasceram ambos em 1 8 1 2), Browning e Dickens compuseram visões paralelas aos quarenta anos de idade. Bucket observa:

«onde ... o moinho em que o esquelético cavalo cego anda todo o dia à volta se assemelha a um instrumento de tortura humana», enquanto o demandador de Browning repara primeiro em «Um hirto cavalo cego, cada osso seu um fixo olhar,/ pasmado se mantinha, por ali conseguir chegar». E após ter visto esse cavalo esquelético e congestionado, ele vê um instrumento infernal, aparentado com o «instrumento de tortura humana» de Dickens: E mais do que isso - uns bons metros à frente - o quê, ali!

Que má utilidade tinha aquele mecanismo, aquela roda,

Ou ancinho, roda não - aquela grade pronta a dobar

Os corpos humanos como se seda eles fossem ? Com todo o aspecto De instrumento do inferno, deixado na terra e aí ignorado, Ou trazido para afiar os seus enferrujados dentes de aço.

Browning e Dickens são os dois grandes mestres ingleses do grotesco, mas este é o único ponto em que eles se aproximam tanto um do outro.

Neste modo visionário, comum a ambos, é dominante o pesadelo da mortalidade, talvez porque ambos se encontram a meio da vida, na meia-idade.

A visão de Esther Summerson, que constitui o capítulo a seguir ao de Bucket, começa quando ela acompanha Bucket na vã tentativa que este faz para salvar a mãe dela:

As janelas através das quais se via o lume e a luz, tão vivos e acolhedores vistos da fria escuridão de cá de fora, em breve desapareceram, e de novo nos

«Ü Príncipe Rolando Veio à Torre Escura» [Childe Roland to the Dark Tower Came]. Veja-se a nota da p. 143.

316

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

encontrá mos a esmagar e trilhar a neve solta. Prosseg uimos com bastante esforço; mas as estradas escuras não estavam m uito piores do que dantes, e a estação de muda estava só a nove mi lhas de distância. O meu companheiro fu mava no com partimento - pedi-lhe que o fizesse quando o vi, na ú ltima estalagem, junto de uma grande fog ueira envolto numa confortável nuvem de tabaco -, e estava tão vig

ilante como sempre havia estado; e tão depressa se sentava como se erguia sempre que passáva mos por uma casa ou criatura humana. Tinha acendido a sua pequena lâmpada interna de cor escura, que parecia ser muito da sua preferência, pois tinhamos as lanternas da carruagem; e de vez em quando virava-a na minha direção, para se certificar de que eu estava bem. Havia uma janela de correr no tejadilho da carruagem, mas nunca a fechei, pois parecia-me que isso seria como fechar a porta à esperança.

O «esmagar e trilhar representa o quebrar do escudo do recalçamento, permitindo que Esther aceite mais completamente a mãe, e conduzindo a uma outra visão, à maneira de Browning, do demoníaco moinho de água:

«Percorriamos de novo a estrada da tristeza por onde viéramos; despedaçando o gelo enlameado e a neve derretida, como se eles fossem despedaçados por uma roda de água.» Mas onde Browning e o inspector Bucket vêem um instrumento de tortura, Esther Summerson vê um regresso do recalçado, desfazendo a barreira que o trauma lhe impôs. Aqui, como em tantos outros pontos críticos da sua ficção, a imagística de Dickens é estranhamente profunda, precisa, sugestiva. Há uma oculta exactidão no que respeita às suas mais ousadas construções imaginativas. O mesmo poderia sem dúvida ser dito de Edgar Allan Poe, que por vezes parece ser uma presença fantasmática em *A Casa Bleak* mas a fantasmagoria de Poe raramente encontrou uma linguagem adequada às suas intensidades. A dicção e as metáforas de Dickens constituem uma correspondência aparentemente inevitável para a sua inventividade e, assim, o estranhamento canónico de *A Casa Bleak* acaba por triunfar.

A EXPERIÊNCIA de leitura de *Middlemarch* quase nada tem em comum com uma imersão no mundo de Dickens, no qual a «leitura» dá por vezes a impressão de ser um termo demasiado tradicional para a total submissão que *A Casa Bleak* provoca. Entre Shakespeare e Dickens só Byron teve qualquer coisa semelhante ao público imediato de que Dickens desfrutou na altura em que tinha vinte e cinco anos. A popularidade de que o romancista gozou toda a vida difere em espécie e em grau de reputação de todos os outros escritores, incluindo Goethe e Tolstoi, que não tiveram um efeito universal em todas as classes e em tantas nações. Pode muito bem acontecer que Dickens, mais do que Cervantes, seja o único rival de Shakespeare enquanto influência mundial, representando, por isso - juntamente com Shakespeare, a Bíblia e o Alcorão -, o autêntico multiculturalismo que se encontra ao nosso dispor.

Não é surpresa nenhuma que Shakespeare seja uma espécie de Bíblia para os secularistas; mas é mais impressionante dar-mo-nos conta de que Dickens, traduzido e lido em toda a parte, se tenha também transformado em algo que está próximo de uma mitologia cósmica. A sua amplidão canónica transcende o género da prosa de ficção, tal como Shakespeare, encenável e encenado em toda a parte, não pode ser confinado ao teatro. Nesse sentido, Dickens é por si mesmo um exemplo perigoso do romance canónico na Idade Democrática.

Balzac, Hugo e Dostoiévski têm em si, pelo menos, algo do fôlego de Dickens, embora nos ponham mais perto dos limites do romance canónico como consequimento. Stendhal, Flaubert, James e George Eliot parecem ser os inevitáveis romancistas canónicos que se mantêm essencialmente fixos ao género.

Ao escolher o romance *Middlemarch* de George Eliot sou guiado não só pela indiscutível eminência do livro, mas também pela utilidade particular que ele tem neste nosso mau momento, nesta altura em que moralistas rudimentares se apropriam da literatura para fins conducentes, segundo eles garantem, à mudança social. Se existe uma fusão exemplar do poder estético e moral no romance canónico, então George Eliot é a sua melhor representante, e *Middlemarch* é a sua mais subtil análise da imaginação moral, possivelmente a mais subtil que alguma vez foi conseguida na prosa de ficção.

Os prazeres de *Middlemarch* começam com a força das suas histórias e com a profundidade e vivacidade da sua caracterização, ambas dependentes, por seu turno, da arte retórica de George Eliot, do controlo que ela tem dos recursos da sua língua, se bem que não seja uma grande estilista. Contudo, ela é mais do que uma romancista; ela faz avançar o romance para o modo da profecia moral segundo termos que foram energicamente desenvolvidos por D. H. Lawrence, o qual à superfície tinha poucas semelhanças com Eliot mas, mesmo assim, foi seu discípulo. A linha de descendência que vai de Dorothea Brooke, de *Middlemarch*, até Ursula Brangwen, de *Mulheres Apaixonadas* 1, é directa; a plenitude do ser é o objectivo da demanda, e o testemunho da elei

ção do demandador é uma variedade particular da consciência moral,

quase completamente afastada das suas origens protestantes.

Nietzsche declarou abertamente que desprezava George Eliot por causa da pretensa convicção desta de que nos poderíamos ver livres do Deus cristão, mantendo-nos, contudo, fiéis à moralidade cristã; mas, para variar, Nietzsche estava a incorrer numa fraca leitura desviante². Eliot não é uma moralista cristã mas, sim, uma moralista romântica ou wordsworthiana; o sentido que ela tem da vida moral emana de «A Abadia de Tintern», de «Firmeza e Mulheres Apaixonadas [Women in Love] de D. H. Lawrence. Tradução de Lucília Rodrigues (Círculo de Leitores, Lisboa, 1995) .

«Leitura Desviante.» Acerca desta noção veja-se a nota da p. 20.

318

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Independência» e da ode «Sugestões de Imortalidade». Há tanto reconhecimento quanto uma suave ironia no que ela escreve ao seu editor, que «sentira a falta de luzes mais brilhantes» no romance pastoril Silas Marner¹: Não fico surpreendida por ter achado a minha história, tanto quanto a leu, muito sombria: na verdade, eu não devia ter acreditado que alguém, além de mim própria, nela pudesse estar interessado (dado que William Wordsworth já morreu), se não se desse o caso de ela ter chamado tão fortemente a atenção de Mr. Lewes. Mas espero que não a considere de modo algum uma história triste, no seu todo, pois ela coloca - ou pretende colocar - a uma luz forte as influências reparadoras de relações humanas puras e naturais.

Silas Marner faz-nos regressar a A Casa em Ruínas, «Michael», «O Velho Mendigo de Cumberland» - à visão do homem e da mulher pastoris como um bem primordial. Esse wordsworthianismo manteve-se sempre fundamental para Eliot, e a sua moralidade da renúncia é significativa só na medida em que o objectivo dessa moralidade é tratar os outros não como se os interesses deles transcendessem os nossos próprios interesses, mas como se eles pudessem ser encorajados a praticar a mesma renúncia. Isoladamente, isto parece ser um idealismo arcaico, mas nela é a manifestação prática de uma posição ao mesmo tempo moral e estética, uma vez que por «bem» tanto ela como Wordsworth não tinham necessariamente em mente uma bondade convencional. Eles impulsionam-nos no sentido de um Sublime moral: agonística, antitético à natureza e ao que chamamos «natureza humana», solitário e, contudo, aberto à comunhão com os

outros.

Mas nós não visualizamos Wordsworth a escrever romances. Middlemarch é uma enorme e intrincada representação de toda uma sociedade provinciana situada no passado recente; isto dificilmente parece criar condições para uma visão wordsworthiana enquanto tal. Mesmo assim, Wordsworth, e não qualquer romancista, é o precursor de George Eliot nos maiores conseguimentos dela (se excluirmos a parte de Gwendolen Harleth em Daniel Deronda) 1 ou talvez devêssemos falar de um precursor compósito, o Bunyan de A Progressão do Peregrino² combinado com Wordsworth - nesta ligação sigo a perspectiva de Barry Qualls.

Middlemarch situa-se no princípio dos anos 30 do século xrx, a época da Reforma que iniciou a época vitoriana, e à ideia de uma esperança societal contrapõe-se em todo o romance a dolorosa educação moral dos protagonistas, Dorothea Brooke e Lydgate. Como é observado por Qualls, quando Silas Marner, tradução de Armando Mota de Resende (Clássica Editora, Lisboa, 1992) .

A Progressão do Peregrino [Pilgrim's Progress] . Veja-se a nota da p. 70.

eles aprendem tardiamente a renunciar às suas ficções do eu já se encontram exilados ou alienados de qualquer contexto comunal. As visões de Bunyan e Wordsworth, embora actuem sempre sobre o narrador, parecem estar afastadas dos resignados destinos de Dorothea e Lydgate; contudo, elas mantêm

-se sob as aparências da escolha. Martin Price, reflectindo acerca do embuste a que Lydgate foi induzido por Rosamond Vincy, observa que « George Eliot tentou realizar uma obra de grande subtileza, que consistia em estudar o modo como as virtudes de um homem estão implicadas nos (e de certa maneira promovem os) seus próprios erros». À escala mais sublime de «A Casa em Ruínas», é esse o pathos de Margaret, que se destrói a si e aos filhos através do poder da esperança apocalíptica que deposita no regresso do marido.

A subtileza encontra-se tanto no inventor da poesia moderna como na mais inteligente de todos os romancistas, e pode-se ver aqui novamente aquilo que George Eliot devia a Wordsworth.

O poder cognitivo não é em geral uma qualidade que nós procuremos conscientemente num romancista, ou num poeta lírico ou num dramaturgo.

George Eliot, tal como Emily Dickinson ou Blake, e tal como Shakespeare, repensou tudo para si mesma de uma ponta a outra. Ela é o romancista como pensador (não como filósofo), e frequentemente deturpamo-la porque menosprezamos a força cognitiva que ela traz às suas perspetivas. Há certamente uma aliança entre essa força e a capacidade que Eliot revela para a percepção moral, mas ela também possui uma franqueza sem alianças enquanto moralista que se liberta de uma qualquer autoconsciência excessiva, inibidora da prontidão com que julga as suas próprias personagens, tanto implícita como explicitamente.

Neste aspecto, a sua descendente é Iris Murdoch, que não consegue aguentar muitas vezes uma comparação directa com George Eliot, mas a autoridade moral de Eliot dificilmente podia ser alcançada por qualquer romancista antes de um século ter decorrido. Já não temos sábios ou sibilas, literários ou espirituais, e sentimos ao mesmo tempo nostalgia e perplexidade quando lemos relatos da recepção de Eliot como um oráculo. O mais famoso é o de F. W. H. Myers, ao descrever

a visita da romancista à Universidade de Cambridge em 1873:

Recordo-me de como, em Cambridge, passei certa vez com ela pelo Jardim dos Académicos de Trinity, numa tarde chuvosa de Maio; de certo modo mais agitada do que gostaria, e virando a sua atenção para as três palavras que tantas vezes foram utilizadas como o inspirador toque de clarim dos homens

- as palavras Deus, Imortalidade, Dever -, ela declarou, com uma terrível seriedade, como era inconcebível a primeira, como era inacreditável a segunda e, contudo, como era peremptória e absoluta a terceira. Nunca, talvez, expressões mais severas confirmaram a soberania da Lei à pessoa e ao interesseira.

320

O CÃNONE OCIDENTAL

Escutei, e a noite caiu; o seu semblante grave e imponente virou-se para mim como uma sibila na escuridão; era como se ela retirasse do meu alcance, um por um, os dois pergaminhos da esperança, e me deixasse só o terceiro pergaminho, repleto de destinos inevitáveis. E quando ficámos à distância e nos separámos, naquele recinto colunar de árvores de floresta, sob o último crepúsculo de céus sem estrelas, parecia-me estar a olhar, como Tito em Jerusalém, para lugares desocupados e salões vazios - para um santuário sem nenhuma Presença para venerar, e para um céu deixado vago por Deus.

A alta retórica que aqui se encontra, se fôssemos nós a escrevê-la, seria irónica, mas essa seria uma ironia com pouca finalidade. Ironista quando quer ser, George Eliot foi o menos cómico dos romancistas canónicos, mas também o mais difícil de satirizar; há só paródias involuntárias da sua obra.

A sublimidade moral torna-nos impacientes se não for apadrinhada, quer por uma instituição quer por uma causa. Qualquer coisa da aura de George Eliot sobreviveu para nós; vislumbramo-la, mas queremos pô-la de parte, para em vez disso falarmos acerca das ideias dela ou da arte dela. Mesmo assim, essa aura não desaparece completamente, pois está fundada nos romances, e em particular em *Middlemarch*.

Henry James, eludindo o seu papel de discípulo, ao mesmo tempo que reflectia acerca das cartas e notas póstumas de Eliot, tinha de cair na mesma retórica de uma sublimidade de contemplação: «Mas desprende-se delas uma espécie de fragrância de elevação moral; um amor de justiça, verdade e luz; uma maneira ampla e generosa de

encarar as coisas; e um esforço permanente de manter bem alto o facho nos espaços escuros da consciência do homem.»

James estava a ser elegíaco e não malévolo, mas interrogamo-nos sobre como poderia qualquer romancista ter sobrevivido a este tipo de elogio. Um romance canónico não é suposto ser literatura de sabedoria, e muito poucos o são; talvez só *Middlemarch* o seja. Recuamos perante *O Inverno do Deão* de Saul Bellow¹. Li-o e concordei com todas as observações, e mesmo assim sofri com a sua incessante tendenciosidade. Em *Middlemarch* raramente concordo com as frequentes intervenções da romancista, e mesmo assim elas são tão bem-vindas quanto tudo o resto no livro. O segredo estético de George Eliot reside na mestria daquilo a que Henry James, ao escrever uma recensão sobre ela em 1866, chamou «Um certo meio-campo onde a moral e a estética se movem em uníssono». Talvez não seja tanto um segredo, mas mais a própria George Eliot, uma vez que eu não consigo lembrar-me de mais nenhum outro romancista maior, de antes ou de depois dela, cujas moralizações manifestas constituam uma virO Inverno do Deão (*The Dean's December*] de Saul Bellow. Sigo o título da tradução, ainda não publicada, da autoria de Teresa Cid.

A I D A D E D E M O C R Á T I C A

321

tude estética em vez de um desastre. Mesmo que se concorde apaixonadamente com a cruzada contra os seres humanos masculinos instigada por Doris Lessing e Alice Walker, a retórica delas não dá qualquer prazer. Algumas perscrutações de *Middlemarch* podem ajudar a ver alguma coisa mais do modo como Eliot consegue a harmonização da moral e da estética.

Middlemarch, tal como o último romance de Eliot, *Daniel Deronda*, é ambiciosamente concebido como uma ampla estrutura com uma relação implícita, mas clara, com a *Comédia* de Dante. Alexander Welsh já mostrou isto mesmo em relação a *Middlemarch*, e tanto Welsh como Qualls já observaram a influência em *Deronda*. O desejo dantiano de conhecer e, finalmente, de ser conhecido, de ser lembrado, é visto por Welsh como constituindo o motivo impulsionador dos dois demandadores mais impressionantes de *Middlemarch*: Dorothea, que em alguns aspectos é a substituta da autora, e Lydgate, por quem Eliot parece nutrir uma simpatia viva mas prudente. Dante, o mais ambicioso dos grandes escritores, ousou ter uma visão do Juízo Final segundo a qual todas as personagens haviam

alcançado necessariamente a sua finalidade. Elas revelam-se diante de nós, mas já não podem mudar; já passou a oportunidade que tiveram para o fazer. George Eliot, como livre-pensadora compassiva, fez uma escolha curiosa ao utilizar Dante como paradigma, mas a capacidade que ela tem para o severo julgamento moral ajuda provavelmente a explicar as inicialmente surpreendentes afinidades com o criador d'A Divina Comédia, que provavelmente a teria posto no Canto V d'«O Inferno», difícil como é para nós visualizarmos George Eliot e George Henry Lewes como os Francesca e Paolo do século XIX.

As simpatias dela própria quanto o « Û Inferno» deviam ter ido para Ulisses, cuja destrutiva demanda do conhecimento constitui o arquétipo heróico que as personagens maiores de Middlemarch seguem.

Welsh observa acerca de Lydgate que «É a estatura e o castigo dele que são os mais dantianos de todos», e por isso começo aqui com Lydgate e com o contraste sombrio entre o capítulo XV, em que ele é apresentado, e o Capítulo LXXVI, em que ele admite a derrota, abandonando assim qualquer esperança de mais conhecimento. É-nos dado primeiro o Lydgate de vinte e sete anos de idade, um promissor cirurgião com uma paixão intelectual pela investigação médica:

Não temos receio de conta r vezes e vezes sem conta o modo como um homem se apaixona por uma mulher e com ela se casa, ou então fatal mente dela se afasta. Será por excesso de poesia ou de estupidez que n unca nos cansamos de descrever aquilo a que o rei Jaime chamou a «figura e perfeição» da mulher, que nunca nos cansamos de escutar os acordes dos velhos trovadores e, em comparação, estamos pouco interessados naquela outra espécie de «figura e perfei

ção» que tem de ser procurada através do pensamento dil igente e da paciente ren úncia aos pequenos desejos? Também na história desta paixão há variações

322

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

à medida que ela se desenrola: algumas vezes é o casamento g lorioso, outras vezes é a frustração e o rompimento final. E não raras vezes a catástrofe está ligada àquela outra paixão cantada pelos trovadores, Porque para o grande número de homens de meia-idade que vivem segundo as suas inclinações numa existência diária que é por eles encarada da mesma maneira que o nó das suas gravatas, há sempre

um número razoável daqueles que certa vez decidiram dar uma forma aos seus próprios actos, e alterar um pouco o mundo. A história do modo como eles são moldados, seguindo a média e dispostos para serem empacotados por grosso, dificilmente é contada na sua consciência; talvez porque o ardor de um trabalho generoso e não remunerado tenha neles esfriado tão imperceptivelmente quanto o ardor de outros amores úteis, até que um dia o eu primordial deles entrou como um fantasma na sua velha casa e achou sinistra a nova mobília. Nada no mundo é mais subtil que o processo da sua mudan

ça gradual! A princípio respiraram-no sem o saber: nós podemos ter soprado o nosso hálito para os contaminar, quando proferimos as nossas falsidades de conformação ou retirámos as nossas conclusões idiotas: ou talvez tenha aparecido com as vibrações do olhar de uma mulher.

Lydgate não queria ser um desses fracassos, e para ele havia ainda mais esperança devido ao facto de os seus interesses científicos terem rapidamente tomado a forma de um entusiasmo profissional: ele tinha uma crença juvenil no trabalho que era o seu ganha-pão, de modo a não ficar sufocado por aquela iniciação a expedientes que havia constituído os seus tempos de estágio; e transportava para os estudos feitos em Londres, Edimburgo e Paris a convic

ção de que a profissão médica era, como devia ser, a melhor do mundo, a que apresentava o mais perfeito intercâmbio entre ciência e arte, a que oferecia a aliança mais directa entre a conquista intelectual e o bem social. A natureza de Lydgate exigia esta combinação: ele era uma criatura emocional, com um sentido de carne e osso do compromisso que resistia a todas as abstracções do estudo especializado. Ele não se interessava só por «casos», mas também por John e Elizabeth, especialmente por Elizabeth.

«Rei Jaime» não quer aqui significar a Bíblia inglesa mas, sim, o próprio Jaime I, falando acerca da «figura e perfeição» de uma senhora, ou de postura e beleza. O pobre Lydgate - que acabaria por morrer derrotado, aos cinquenta anos - torna-se um de entre o grande número de homens de meia-idade que não dão uma forma aos seus próprios actos, e que em nada alteram o mundo. Substitua-se o nome do Dr. Dick Diver pelo do Dr. Tertius Lydgate, e poder-se-ia inserir estes dois parágrafos em *Terra É a Noite*, onde se ajustariam exactamente pela matéria que tratam, embora não certamente *Terra É a Noite* [*Tender Is The Night*] de F. Scott Fitzgerald, tradução de Cabral do Nascimento (Círculo de Leitores, Lisboa, 1978).

pelo modo como a tratam. Tal como Lydgate, o Diver de Fitzgerald fracassa por causa de um casamento ruinoso, bem como devido a outras acções que decorrem da «vulgaridade», como George Eliot lhe chama, de ambas as personagens. Frank Kermode observa que «Middlemarch é tanto um livro sobre o casamento nos seus aspectos sociais como O Arco-Íris¹ é um livro sobre o casamento nos seus aspectos espirituais». Fitzgerald parece ter almejado ambos os aspectos; porém, ao lhe faltar a extraordinária inteligência de Eliot e a profética penetração de espírito de Lawrence, ele acabou por falhar - embora Terna É a Noite constitua um falhanço grandioso. Diver podia muito bem ser o tema da afirmação magnífica de George Eliot de que Lydgate busca «a imaginação que revela as acções subtis inacessíveis a qualquer tipo de lente, mas de que se podem ver os vestígios naquela escuridão exterior ao longo de caminhos extensos de sucessão obrigatória através da luz interior que é a derradeira purificação da Energia, capaz de limpar mesmo os átomos etéreos no seu espaço idealmente iluminado».

Esta é a versão de George Eliot do Paraíso de Dante, expressa sob a forma de uma peregrinação secular idealizada, e é esta a visão que Lydgate e Diver são incapazes de alcançar. No seu fracasso, Lydgate antecipa mais uma vez o protagonista de Terna É a Noite, que acaba a exercer medicina numa qualquer cidade dos Finger Lakes, na reserva ocidental do estado de Nova Iorque. Escutamos o colapso de Lydgate no Capítulo LXXVI, quando este diz a Dorothea:

É para mim bastante claro que não devo encarar outra solução a não ser a abandonar Middlemarch logo que me seja possível. Dura nte m uito tem po, no mel hor dos casos, não terei condições para ganhar a vida aqui, e ... e é mais fácil levar a cabo as transformações necessárias n u m sítio novo. Devo fazer aquilo que os outros homens fazem, e pensar no q ue mais agrada ao mu ndo e me pode render dinheiro; procurar uma peq uena a berta na m u ltidão de Lond res, e ava nçar por mim; esta belecer-me numa estâ ncia balnear, ou ir para uma cidade do Sul repleta de ingleses ociosos e aí mostrar os meus ta lentos - é nesse género de concha que devo entra r, nela tentando manter viva a minha a l ma.

É esta a queda de Lydgate; de uma busca paradisíaca do conhecimento ele cai num lugar onde a alma não pode ser mantida viva - nem, dentro em breve, o corpo. Um destino oposto vem a ter Dorothea, que

sofre o purgatório de um casamento com o impotente Casaubon e sobrevive para casar com Ladislav, numa união que muitos críticos teimam em considerar que não é adequada a Dorothea, mas não é esse o julgamento que ela faz, nem, aliás, O Arco-Íris [The Rainbow] de D. H. Lawrence, tradução de Maria Carlota Pracana (Círculo de Leitores, Lisboa, 1994).

324

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

George Eliot. Impressivo e marcante como é Lydgate, sobretudo na sua queda, o romance pertence, no entanto, a Dorothea, e poderia ser chamado, com toda a propriedade, Dorothea Brooke em vez de Míddlemarch. Virginia Woolf insistia no facto de que Dorothea constituía a porta-voz de todas as heroínas de Eliot:

É esse o problema delas. Não conseguem viver sem religião, e pa rtem em busca de uma quando ainda são rapa rigu i n has. Todas possuem a fu nda paixão feminina pela bondade, o que faz com que o l ugar que cada uma delas ocu pa, com aspiração e agonia, se torne o coração do livro - tra nquilo e isolado como um lugar de cu lto, mas em que ela já não sabe a quem orar. O seu objectivo procu ram-no elas na aprend izagem; nas vulgares ta refas da condição de mul her; nas ocu pações mais a mplas da sua espécie. Elas não encontram aquilo que procuram, e isso não nos surpreende. A a ntiga consciência da mul her, ca rregada de sofrimento e sensibilidade, e muda d u rante ta nto tem po, dá a i m pressão de nelas esta r cheia, de ter tra nsbordado, de ter soltado uma exigência de q ualquer coisa - que elas mal sabem o quê -, de qualquer coisa que é ta lvez i ncom patível com os factos da existência h u mana. George El iot era dona de uma i ntel igência demasiado forte para fa lsificar esses factos e de um h u mor demasiado am plo para suavizar a verdade - porq ue essa era uma verdade d u ra. Sa lvo no que diz respeito à coragem suprema da tentativa que elas leva m a cabo, a luta termi na, pa ra as heroínas dela, em tragéd ia, ou num com prom isso que ainda é mais deprimente.

George Eliot, mais uma vez, não teria ficado satisfeita com o julgamento de Virginia Woolf de que Dorothea acabou num compromisso ainda mais deprimente do que a tragédia, o que parece ser um julgamento demasiado severo do segundo marido de Dorothea, o bem-intencionado, embora algo tibia, Will Ladislav. Richard Ellmann, numa perspicaz especulação biográfica acerca de «Üs Maridos de Dorothea», não descortina um protótipo único para o

desprezível Casaubon, pseudo-erudito de todas as mitologias, mas sugere que o derradeiro modelo era um lado mais sombrio da própria Eliot, o resultado de um prolongado recalçamento sexual e das consequentes fantasias mórbidas. Igualmente interessante é a sugestão de Ellmann de que o Will Ladislaw fastidioso, idealizado, é não só uma versão de George Henry Lewes, o primeiro marido de Eliot, mas também de John Cross, mais de vinte anos mais novo do que ela, que veio a ser o seu segundo marido, nos últimos sete meses da vida dela. Tal como aconteceu com Dorothea, não se pode dizer que Eliot tenha tido alguém da sua estatura por marido; mas também, sem John Stuart Mill (que não estava disponível), onde é que poderia estar um tal par intelectual e espiritual? O extraordinário «Prelúdio» a *Middlemarch* contrasta Santa Teresa de Ávila com «as Teresas que vieram depois ... sem a ajuda de

A I D A D E D E M O C R Á T I C A

325

uma fé social e de uma ordem social coerentes que pudessem desempenhar a função do conhecimento para a alma fogosamente impaciente». No parágrafo final do «Prelúdio», Eliot profere um lamento poderosamente irónico, sombrio e agressivo para com ela própria e para com a sua Dorothea: Houve quem sentisse que estas vidas confusas se devem à inconveniente indefinição com que o Poder Su premo dotou a natureza das mulheres: se houvesse um nível de incompetência feminina na tão restrito quanto o saber contar até não mais de três, o lugar social da mulher poderia ser tratado com um rigor científico. Entretanto, a indefinição persiste, e os limites da variação são, na verdade, muito mais amplos do que alguém podia imaginar partindo da semelhança do penteado das mulheres e das suas predilectas histórias de amor em prosa e verso. Aqui e ali, um cisne ergue-se com dificuldade por entre os patinhos no lago escuro, e acaba por nunca encontrar o caminho da vida na companhia dos palmípedes da sua própria espécie. Aqui e ali, nasce uma Santa Teresa, fundadora de nada, cujo coração cheio de amor palpita e chora amargamente por uma bondade não alcançada; um coração que vacila e se dispersa por obstáculos, em vez de se fixar num qualquer feito memorável por muito tempo.

Que lugar na «Última Paraíso» teria Dante reservado para uma «fundadora de nada»? Feroz como era, George Eliot não é uma figura cómoda para as nossas críticas feministas actuais, nem mais nem menos que Jane Austen. Um ensaio de 1972 da autoria de Lee Edwards foi profético de muitos julgamentos que estavam por vir. Lucidamente

consciente de que «Middlemarch é um romance acerca da força imaginativa», Edwards protestava vigorosamente contra a recusa de Eliot em dotar Dorothea de mais alguma da energia e vontade da romancista:

George Eliot não acabou por criar uma mulher que sabia antecipadamente que não gostava nem precisava de maridos, pois uma tal preferência forçá-la

-ia à submissão ou à destruição. Tivesse George Eliot sido capaz de encontrar um qualquer sistema de valores segundo o qual uma mulher como essa pudesse viver, e talvez conseguisse de novo insuflar vida à imagem ressequida de Santa Teresa.

Dorothea, tanto quanto a criadora dela, não estava preparada para desistir do casamento; talvez Middlemarch pudesse ter sido um romance ainda mais forte se Eliot tivesse sido uma feminista radical; ou talvez não. Mas Eliot foi única, não no seu grau de emancipação, ou até na sua energia e vontade, mas no alcance e na força do seu intelecto. Deveria ela ter dotado Dorothea de uma mente comparável, em originalidade conceptual, à de Blake ou à de

■

326

O CÃNÃO OCIDENTAL

Emily Dickinson? Middlemarch não é um Retrato da Artista quando Jovem é o retrato de Dorothea Brooke, uma Santa Teresa protestante no seu potencial, mas vivendo num tempo e num lugar que conferiam um desígnio inadequado a uma mulher tão santa.

Lydgate busca o conhecimento científico e a fama que ele lhe pode trazer, mas o anseio de conhecer por parte de Dorothea é puramente espiritual.

Contemplativa por natureza, Dorothea não pode ser um cruzado social ou um reformador político. Tal como Jane Austen, George Eliot era uma artista demasiado grande e uma ironista demasiado perspicaz para ser estropiada pelas estruturas sociais do seu tempo. Ambas as romancistas procuraram alcançar o bem do romance, residindo a diferença entre elas no facto de Eliot ter fundido as finalidades estéticas e morais mais abertamente do que Austen, e ambas possuíam um sentido moral mais informado do que aquele que hoje é comum entre nós. O hábil controlo que Eliot revela como narradora impede

-a de escolher possibilidades para Dorothea que estejam pouco ao dispor da própria Eliot. Mordecai, o inflamado profeta judaico, diz a Daniel Deronda que «O princípio divino da nossa raça é acção, escolha, memória determinada». Eliot estava sublimemente dotada não só para escrever aquela frase, mas também para a viver, se bem que só em parte. Talvez a crítica feminista esteja justificada nos seus anelos de uma George Eliot mais feminista, mas a justificação não é em si mesma literária. Henry James profetizou a ambivalência das críticas feministas quando lamentou o desperdício da magnífica heroína, ao mesmo tempo que sublinhava que a imaginação do leitor exigia mais para Dorothea do que aquilo que George Eliot tenha decidido dar-lhe. Infinitamente astuta, Eliot havia antecipado todas essas queixas nos parágrafos finais do seu romance:

É certo que aqueles actos decisivos da sua vida não foram idealmente belos.

Eles foram o resultado desenhado de um impulso nobre e juvenil lutando por entre as condições de um estado social imperfeito, no qual os grandes sentimentos adquirem por vezes o aspecto do erro, e a grande fé o aspecto da ilusão. Porque não há ninguém cujo ser interior seja tão forte que o impede de ser grandemente determinado por aquilo que existe fora dele. Uma nova Teresa dificilmente teria oportunidade de reformar a vida monástica, do mesmo modo que uma nova Antígona consumiria a sua piedade heróica no arriscar de tudo por causa do funeral de um irmão: o meio que deu forma aos seus ardorosos feitos desapareceu para sempre. Mas nós, pessoas insignificantes, com as nossas palavras e os nossos actos quotidianos estamos a preparar as vidas de muitas Dorotheas, algumas das quais poderão vir a revelar um sacrifício muito mais triste do que o da Dorothea cuja história conhecemos.

O seu nobre espírito tinha ainda os seus pontos de encanto, em bora eles não estivessem muito à vista. A sua natureza copiosa, tal como o rio cuja força

A I D A D E D E M O C R A T I C A

327

quebrou, dispersou-se por canais que não tiveram grande nome na terra. Mas o efeito que ela teve naqueles que a rodeavam foi incalculavelmente difusivo: porque o bem crescente do mundo depende em parte de actos não históricos; e se as coisas não estão tão más para nós como poderiam estar, é em parte devido ao número daqueles que

vivera m fielmente uma vida ocu lta, e descansam em túmu los que n i
ng uém visita.

Conheço poucas frases tão sábias e admoestadoras quanto «Porque não há ninguém cujo ser interior seja tão forte que o impeça de ser grandemente determinado por aquilo que existe fora dele» . Os partidários e as partidárias do ressentimento não têm necessidade desta frase, mas eu tenho. Contudo,

«grandemente» é muito preciso, e Eliot dá a entender que a força do ser interior também determina a amplitude do que esse «grandemente» poderá ser. A sobredeterminação é uma verdade sombria, na vida tal como na literatura, e a luta agonística [agon J 1 da vontade e da energia individuais com as forças sociais e históricas é infinita em ambos os domínios. Dorothea escolheu não ser uma agonista, acreditando (com a sua criadora) que «O bem crescente do mundo depende em parte de actos não históricos».

James pode ter tido razão, pois a minha própria imaginação de leitor anseia por vezes por uma Dorothea cujos actos pudessem ter sido históricos.

Mas James pode ter estado errado, pois quais são os actos históricos das suas heroínas mais fascinantes, Isabel Archer e Milly Theale? O romance canónico, no verão da sua existência, pode ter atingido o seu Sublime em Middlemarch, cujo efeito sobre os leitores se mantém «incalculavelmente difusivo».

«Luta agonística» [ago n] . Veja-se a nota d a p. 18.

14

Tolstoi e o Heroísmo

A MELHOR INTRODUÇÃO a Tolstoi que eu já encontrei é o volume intitulado *Reminiscências* (1921), de Máximo Gorki, que se baseia nas visitas por este feitas ao romancista de setenta e dois anos de idade que, no início de 1901, vivia na Crimeia, estava mal de saúde e havia sido há pouco tempo excomungado da Igreja Ortodoxa russa. Gorki expressa directamente as ambivalências que fluíam entre ele próprio e Tolstoi, as quais realçam aquela percepção da inquietadora estranheza de Tolstoi que continua ainda hoje a fazer-se sentir:

No diário que ele me emprestou para ler encontrei uma frase estranha, que me surpreendeu: «Deus é o meu desejo ...

Quando lhe devolvi hoje o manuscrito perguntei-lhe o que é que ele queria dizer.

- Um pensamento inacabado - respondeu-me, franzindo os olhos sobre a página. - Eu devia ter querido escrever qualquer coisa do género: «Deus, é o meu desejo compreendê-lo ... » Não, isso não ... - Riu, enrolou o caderno e guardou

-o no vasto bolso da sua bata. As suas relações com Deus são imprecisas e às vezes fazem-me pensar nas relações de dois urso na mesma caverna2•

«Inquietadora estranheza.» Veja-se a nota da p. 437 e a nota 1 da p. 438.

Sigo a versão de «Reminiscências de Leão Nikolaevitch Tolstoi» da autoria de Daniel Gonçalves, in Obras de Máximo Gorki, Volume XII (Livraria Civilização, Porto, 1973). Qualquer nova ocorrência deste texto remete para esta versão.

330

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

A arguta citação que Gorki faz do provérbio capta as verdades ocultas do niilismo de Tolstoi, bem como a sua incapacidade de se submeter ao niilismo. O pensamento acabado do profeta-romancista identificou Deus com o desejo de não morrer. Imensamente corajoso como era, Tolstoi era movido não tanto pelo medo comum de morrer (ou da morte), mas pela sua própria extraordinária vitalidade e pelo seu extraordinário vitalismo, os quais não podiam aceitar o facto de se deixar de existir, em qualquer sentido. Mais uma vez, Gorki capta bem este aspecto:

Durante toda a sua vida temeu e odiou a morte, durante toda a sua vida o perseguiu o espectro da fome de Arza mas. Será possível que ele, Tolstoi, tenha de morrer? Os olhos de todo o mundo, o universo, estão postos nele. Fios vivos, palpantes, estendem-se para ele desde a China, a Índia, a América; a sua alma pertence a todos os homens e a todos os tempos. Porque não haveria a natureza de abrir uma excepção às suas leis e outorgar-lhe - a ele unicamente entre todos os homens - a imortalidade física?

Poder-se-ia chamar ao anelo de Tolstoi um anseio apocalíptico, mais do que um desejo religioso. Ainda existem alguns tolstoianos espalhados pelo mundo, mas são hoje em dia difíceis de distinguir das muitas outras variedades do racionalismo espiritualizado. Tolstoi amava com fria paixão aquilo a que chamava Deus, uma paixão mais carente do que ardente. O seu Cristo era o pregador do Sermão da Montanha e nada mais, talvez até menos um deus que o próprio Tolstoi. Ao se ler Tolstoi acerca da religião, encontra-se um moralista severo, por vezes agressivo, para quem o que é edificante só surge se, tal como Gandhi, se colocar a não-violência acima de qualquer outro valor.

Tolstoi foi pai de quinze filhos, mas as suas perspectivas sobre o casamento e a família são aflitivas, e a sua posição quanto à

sexualidade humana é assustadoramente misógina. É claro que tudo isto é verdadeiro em relação ao Tolstoi discursivo, não em relação ao escritor de ficções, mesmo quando se trata do romance da fase tardia intitulado Ressurreição, ou de novelas de uma fase ainda mais tardia como O Diabo e a muito conhecida Sonata a Kreutzer. O dom narrativo de Tolstoi é tão poderoso e categórico que as digressões predicaís que ele faz não desfiguram muito a sua ficção nem a tornam tendenciosa.

Os críticos russos têm sublinhado que os romances e as histórias de Tolstoi retratam o familiar com um tal estranhamento que tudo parece cunhado pela primeira vez. Aquilo a que Nietzsche chamou «O poema primordial da humanidade», o cosmo tal qual nós decidimos vê-lo, é reperspectivado por Tolstoi. Quando o lemos incessantemente, não começamos tanto a ver aquilo que ele vê mas, antes, a dar-nos conta do quanto arbitrária tende a ser a nossa maneira de ver. O nosso mundo é muito menos rico que o dele, na medida em que Tolstoi consegue dar a entender, de uma maneira ou de outra, que

A I D A D E D E M O C R A T I C A

331

aquilo que vê é ao mesmo tempo mais natural e, contudo, mais estranho. Em virtude de a sua aparente simplicidade ser um tão grande triunfo retórico, demoramos algum tempo a compreender até que ponto é metafórico o seu conceito de natureza. Em inglês, a analogia mais clara é com o Wordsworth dos primeiros tempos, o de antes de «A Abadia de Tintern», em poemas como

«Culpa e Mágoa», «A Casa em Ruínas», e «Û Velho Mendigo de Cumberland». Nesses poemas, Wordsworth não tem necessidade de qualquer mito da memória ou do sentido coleridgiano de uma troca recíproca entre a mente humana e a natureza. Esterroando a sua visão das tristezas do homem e das mulheres naturais, a primeira poesia maior de Wordsworth é tolstoiana antes de Tolstoi, tornada simples através de uma intensidade tão engenhosa que quase esconde de nós o seu engenho. George Eliot, no que nela há de mais wordsworthiano, em Adam Bede, dá a impressão de ser curiosamente tolstoiana, uma impressão confirmada, aliás, pela admiração que Tolstoi tinha por aquele romance.

As sugestões de Wordsworth acerca daquilo a que chamou imortalidade vieram-lhe de recordações da sua própria infância, e embora estivessem destinadas a fenecer perante a luz do dia comum

são elas que sustentam a sua piedade natural. Tolstoi não tinha semelhantes sugestões, e tentou procurar no camponês russo o equivalente da piedade natural. Seja o que for que ele tenha encontrado, não foi com certeza a tranquilidade que ele procurava. Racionalista demasiado severo para partilhar a fé da generalidade das pessoas, mesmo assim esforçou-se bastante por alcançar o amor delas por Deus. Uma vez que Tolstoi rejeitava todos os milagres, é bastante difícil definir aquilo que um Deus pleno de amor pode ter significado para ele. Gorki escreveu que Tolstoi

«continuou a discorrer para explicar que a verdade era igual para todos -

o amor de Deus; mas falou deste assunto num tom indiferente e fatigado».

Noutra altura, Tolstoi disse a Gorki que a fé e o amor precisavam de coragem e ousadia - o que é algo que se encontra mais perto do ethos tolstoiano. Mas se o amor por Deus é em si uma audácia, quem salvará os temerosos ? O que nos leva a admirar Tolstoi, nestes e noutros aspectos, é a sua originalidade ou estranhamento de temperamento. Os motivos dele raramente são os nossos.

Coragem e ousadia são virtudes épicas, e a religião de Tolstoi (chamando-lhe assim) adquire as qualidades da sua arte, que possui tendências épicas em todos os pontos. Tolstoi consegue convencer-nos quando se compara a Homero, e convence-nos como nenhum outro escritor pós-homérico nos conseguiria convencer. Seja como profeta ou como moralista, Tolstoi permanece tanto uma figura épica como um criador de épica.

Terão alguma importância as crenças - morais, religiosas, estéticas - de Tolstoi? Se a pergunta se referir às crenças em si mesmas, a resposta será afirmativa em termos do passado, numa altura em que havia tantos tolstoianos, mas não nos nossos dias, em que ele deve ser lido na companhia de Homero, da

332

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Javeísta, Dante e Shakespeare como talvez o único escritor pós-renascentista que consegue rivalizar com eles. Tolstoi sentir-se-ia muito infeliz com esse destino, pois tinha-se mais na conta de profeta que de contador de histórias.

Mesmo como escritor, e embora pudesse encarar de bom grado a ideia de ter a *Ilíada* e o *Gênesis* por companheiros, ele continuaria a manifestar o seu desprezo por Dante e Shakespeare. Tolstoi nutria uma raiva muito particular contra O Rei Lear, se bem que tenha passado involuntariamente os seus últimos dias a fazer o papel de Lear, quando fugiu de casa num salto desesperado para uma liberdade de proscrito. Ele tinha um desejo irresistível de martírio, o qual lhe havia sido sempre negado pela astúcia do governo do czar, perseguindo os seus seguidores, mas recusando-se a tocar no sábio e no romancista épico mundialmente famoso, reconhecido, quase desde início, como o verdadeiro herdeiro e continuador de Pushkin, e por isso como o maior de todos os escritores de língua russa - uma eminência, aliás, que ele nunca virá provavelmente a perder. Talvez algo nele nunca tivesse abandonado o desejo de igualar, e mesmo de exceder, Homero e a Bíblia, apesar de a intensidade agonística se ter nele geralmente manifestado em termos de uma desconfiança

na literatura, e mesmo como repúdio da esfera estética do valor.

No entanto, *O Que É a Arte?* (1 896) - a sua feroz condenação da tragédia grega, de Dante, Miguel Ângelo, Shakespeare e Beethoven - é transgredida pelo espantoso Hadji Murade, uma novela que Tolstoi escreveu entre 1 896 e 1 904, mas que se manteve inédita até à altura da sua morte. Embora desaprovasse de vez em quando Hadji Murade por considerar esta obra uma satisfação excessiva dos seus próprios desejos, Tolstoi escreveu a história rascunho após rascunho, e sabia muito bem que se tratava de uma obra-prima que contrariava quase todos os princípios por si defendidos para uma arte cristã e moral.

Hesitamos em colocar Hadji Murade acima de todos os outros conseguimentos de Tolstoi no domínio da novela, um género em que ele se notabilizou e que inclui obras tão extraordinárias quanto *A Morte de Ivan Ilitch*, *Senhor e Servidor*, *O Diabo*, *Os Cossacos*, *Sonata a Kreutzer* e *O Padre Sérgio*¹. Contudo, nem mesmo as duas primeiras obras desta lista me impressionam tanto quanto Hadji Murade me tem impressionado desde que a li pela primeira vez, há mais de quarenta anos. Ela é a minha pedra-de-toque pessoal para o sublime da prosa de ficção; aquela que considero ser a melhor história do mundo, ou pelo menos a melhor que eu já li até hoje.

Tenho defendido ao longo deste livro que a originalidade, no sentido do estranhamento, é a qualidade que, mais do que qualquer outra, torna uma obra canónica. O estranhamento de Tolstoi é ele próprio estranho, porque de início parece não ser, paradoxalmente, de modo algum estranho. Ouvi-Para a tradução destes títulos sigo as versões

A I D A D E D E M O C R Â T I C A

333

mos sempre a voz de Tolstoi a actuar como narrador, e essa voz é directa, racional, confiante e amistosa. Victor Shlovski, um dos maiores críticos russos modernos, observou que «a estratégia mais comum de Tolstoi é a de recusar reconhecer um objecto, a de o descrever como se ele estivesse a ser visto pela primeira vez». Esta técnica de estranhamento, combinada com a tonalidade de Tolstoi, redundava na feliz convicção do leitor de que Tolstoi o habilita a ver tudo como se da primeira vez se tratasse, ao mesmo tempo que também lhe dá a sensação de já ter visto tudo. Estar ao mesmo tempo afastado e na sua própria casa afigura-se bastante inverosímil, mas é essa a atmosfera incomparável de Tolstoi.

Como é que a ficção pode ser simultaneamente estranha e natural? Julgo que se podia dizer que as ficções mais elevadas - A Divina Comédia, Hamlet, O Rei Lear, Dom Quixote, Paraíso Perdido, Fausto, Parte II, Peer Gynt, Guerra e Paz, Em busca do Tempo Perdido - fundem esses atributos antitéticos. Elas abrem-se a uma vastidão de perspectivas, talvez criem mesmo essas perspectivas. Mas não existem muitas novelas capazes de conter antinomias desconcertantes. Hadji Murade é uma obra tão estranha quanto a Odisseia, e tão familiar quanto Hemingway. Quando a história de Tolstoi se conclui com o último combate heróico de Hadji Murade - dele e de (literalmente) uma mão-cheia de dedicados companheiros - contra um numeroso grupo de inimigos, somos levados a recordar aquele que é para mim o episódio mais memorável de Por Quem os Sinos Dobram¹ : a resistência derradeira que El Sordo, com um punhado de partidários seus, oferece aos fascistas infinitamente mais numerosos e bem armados. Hemingway, que foi sempre um ávido estudante de Tolstoi, imita brilhantemente o seu grande modelo. Contudo, Hadji Murade também vive e morre como o herói épico arcaico, combinando em si todas as virtudes e nenhum dos defeitos de Odisseu, Aquiles e Eneias.

Quase tudo quanto se pode dizer que Ludwig Wittgenstein e Isaak Babel possuem em comum é que ambos têm origens judaicas muito diferentes, mas fico fascinado quando verifico que tanto um como outro partilham um grande respeito por Hadji Murade. Wittgenstein

ofereceu um exemplar da obra ao seu discípulo Norman Malcolm na altura em que este ia cumprir o serviço militar, dizendo-lhe que havia muito a tirar dela. Babel, relendo o livro enquanto continuava a viver a sua época de dificuldades, tornou-se quase rapsódico: «Aqui, a descarga eléctrica partiu da terra, passou pelas mãos e foi direita ao papel, sem qualquer tipo de isolamento, arrancando todas as camadas exteriores com um sentido de verdade. »

Um livro que desencadeou em Babel e Wittgenstein homenagens tão invulgares quanto as deles toca claramente o universal, o que foi sempre o dese-*Por Quem os Sinos Dobram* de Ernest Hemingway. Sigo a tradução de Monteiro Lobato (Círculo de Leitores, Lisboa, 198 1) .

334

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

jo de Tolstoi. Henry James, que preferia grandemente Turgueniev a Tolstoi, dificilmente se teria referido a Hadji Murade como um «monstro frouxo, descambado», que era a sua característica descrição de *Guerra e Paz*. Um exame atento de Hadji Murade revela o que faz de Tolstoi o mais canónico de todos os escritores do século XIX, uma figura quase solitária, mesmo nessa época imensamente rica de arte democrática.

HADJI MURADE é, primeiro que tudo, História, mas não é apropriado considerá-la como ficção histórica, mesmo no sentido em que *Guerra e Paz* pode ser chamado de romance histórico. Não há reflexões históricas em Hadji Murade, que é um puro contar de uma história; e, no entanto, aquilo que acontece no livro não é, rigorosamente falando, invenção de Tolstoi, pelo menos no seu âmago. Ao ler a novela juntamente com a obra de J. F. Baddeley *The Russian Conquest of the Caucasus* [«A Conquista Russa do Cáucaso» J (1908), vejo-me a ter de me confrontar novamente com o paradoxo de que Tolstoi dá a impressão de seguir os factos mesmo quando parece seguir a natureza, e contudo o seu Hadji Murade é inquietadoramente estranho¹, pertencendo à épica mítica e não à crónica. Ao longo da primeira metade do século XIX, o Império Russo lutou sem descanso para conquistar os muçulmanos das montanhas e florestas caucasianas. Unidos numa guerra santa contra os Russos, os Caucasianos foram, por fim, liderados pelo imã Schamyl, cujo subordinado militar mais eficiente era Hadji Murade, lendário já muito antes da sua morte em combate. Em Dezembro de 1851, incompatibilizado com Schamyl, Hadji Murade passou-se para os Russos. Quatro meses mais tarde, em Abril de 1852, tentou cortar com estes, foi perseguido e morreu a lutar

num desesperado combate derradeiro.

O biógrafo e tradutor de Tolstoi, Aylmer Maude, descobre a origem fundamental de Hadji Murade numa carta escrita por Tolstoi em 23 de Dezembro de 1851, pouco antes de ter começado a participar, como oficial de artilharia, na guerra contra Schamyl:

Se quiseses mostrar que estás bem informado acerca do Cáucaso, podes contar que um tal Hadji Murade (que é o segundo homem mais importante ao próprio Schamyl) se rendeu há alguns dias atrás ao governo russo. Ele era o líder temerário e o «bravo» de toda a Circássia, mas foi levado a cometer uma acção ruim.

Meio século mais tarde, Tolstoi não apresenta o mais pequeno julgamento de que qualquer das acções de Hadji Murade é ruim, ou que pudesse até ser ruim. Comparado com quem quer que seja na novela - sobretudo com os líderes rivais, Schamyl e o czar, Nicolau I -, Hadji Murade é totalmente

«inquietadoramente estranho» [uncanny]. Veja-se a nota da p. 437 e a nota 1 da p. 438.

▪

A I D A D E D E M O C R Â T I C A

335

heróico. Se bem que Tolstoi nunca se queixe de qualquer aspecto de Homero, Hadji Murade constitui, na visão que Tolstoi tem dele, uma crítica vigorosa do herói homérico. As qualidades admiráveis que Homero divide por Aquiles e Heitor reúnem-se no herói de Tolstoi, o qual não manifesta a raiva assassina de Aquiles contra a mortalidade nem o colapso de Heitor numa aceitação passiva do fim.

Magnífico na sua sensação de força, tal como Aquiles, Hadji Murade é ponderado, inequívoco, enérgico sem ferocidade. Mais sublimemente vital do que Aquiles, equipara-se a Odisseu em habilidade e diplomacia. Tal como Odisseu, ele deseja regressar a casa para junto da mulher e dos filhos. Falha na sua demanda, ao contrário de Odisseu, mas Tolstoi dá-nos uma apoteose do herói, não um lamento pela sua derrota. Nenhuma outra figura central em Tolstoi é objecto de um relato tão enternecido e copioso quanto Hadji Murade, e não estou certo se haverá um equivalente do herói tártaro em toda a literatura ocidental. Quem mais nos deu o homem natural como protagonista triunfante, rico tanto em coragem como em astúcia?

Homem do povo, o Nostromo de Conrad é uma figura grandiosa, mas é concebida de uma maneira muito menos imaginativa do que Hadji Murade. O líder temerário de Tolstoi é tão astuto quanto o próprio Tolstoi, e tem uma morte digna, tão esplendorosamente heróica quanto a morte de Nostromo é irônica.

Não pode ser irrelevante que Tolstoi, no início de 1902, tenha estado quase a morrer. A doença regrediu no princípio de Abril, tendo-lhe permitido retomar a revisão de Hadji Murade. Essa suspensão está reflectida na morte do protagonista, que morre em representação da morte do seu autor, digamos assim. Tal como o novelista talvez tenha compreendido, num determinado nível ele era Hadji Murade, ou melhor, o herói é uma versão shakespeariana de Tolstoi num triunfo irónico do dramaturgo sobre o escritor que mais o caluniou.

Hadji Murade é certamente a história mais shakespeariana de Tolstoi, tanto na sua galeria de ricas caracterizações como na extraordinária amplitude das suas simpatias dramáticas e como, sobretudo, na representação da mudança do seu protagonista central. Tal como Shakespeare, o Tolstoi que narra a história de Hadji Murade é ao mesmo tempo toda a gente e ninguém, tanto interessado como desinteressado, profundamente envolvido e, contudo, desapaixonado. Tolstoi aprendeu com Shakespeare (ele negaria tal coisa, claro) a arte de justapor cenas muito diferentes de maneira a conseguir continuidades mais complexas do que as possibilitadas por uma simples progressão. Encontramos Hadji Murade em contextos que ele nunca conheceu, e deleitamo-nos com o seu domínio de situações e pessoas.

Tolstoi atacou absurdamente Shakespeare por este ser incapaz de dotar as suas personagens com individualidade de linguagem, o que é pouco mais ou menos o mesmo que dizer que Bach não era capaz de compor uma fuga.

336

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Mais alguns conhecimentos de inglês não trariam mais luz a Tolstoi; a sua fúria contra Shakespeare era defensiva, se bem que, provavelmente, ele não o soubesse. Só Falstaff era do seu agrado, enquanto Lear, sobretudo Lear, o fazia perder a cabeça com o desdém que sentia por ele. É penoso falar das limitações de Tolstoi, mas elas só existem se o compararmos com Shakespeare.

A sua personagem mais forte, Ana Karenina, tem em si profundos vestígios de Shakespeare, por causa dos quais Tolstoi, que a ama, não lhe perdoará. Na medida em que não é hiperbólico afirmar que Tolstoi odiava de veras Shakespeare, é tão-só justo acrescentar que ele também o temia. Thomas Mann pensava que Tolstoi identificava secretamente Shakespeare com a natureza, identificando-se a si mesmo com o espírito. Porque o moralismo está de novo em voga nas nossas universidades, ainda viremos a ter aplausos para a escolha que Tolstoi fez de Harriet Beecher Stowe, colocando-a acima de Shakespeare.

Novos-historicistas, feministas e marxistas deviam preferir A Cabana do Pai Tomás a O Rei Leatj tal como Tolstoi o fez de modo pioneiro.

Hadji Murade é a mais grandiosa excepção do Tolstoi da última fase, pois é aqui que o velho xamã rivaliza com Shakespeare. A extraordinária faculdade que Shakespeare possui de dotar mesmo as personagens ínfimamente menores com um ser exuberante, de as encher de vida, é astutamente absorvida por Tolstoi. Em Hadji Murade, toda a gente está vividamente individualizada: Schamyl; o czar Nicolau; Avdeev, o desafortunado soldado morto numa escaramuça; o príncipe Vorontsov, a quem Hadji Murade se rende; Poltoratsky, um comandante de companhia; e o pequeno grupo de seguidores de Hadji Murade: Eldar, Gamzalo, Khan Mahoma e Khanefi. O catálogo afigura-se interminável, tal como numa das peças maiores de Shakespeare. Há ainda o Vorontsov mais velho, comandante do exército russo, e o seu ajudante-de

-campo, Loris-Melikov, que tem Hadji Murade à sua guarda, bem como Butler, um heróico oficial que é capaz de admirar as qualidades do chefe tártaro. Também brilhando no seu poder de persuasão, encontram-se as duas mulheres que mais vezes aparecem na história: a princesa Marya Vasilevna, esposa do Vorontsov mais novo, e Marya Dmitrievna, amante de um oficial subalterno.

Estas quinze personagens, e uma dúzia de outras menores do que elas, são todas esboçadas com uma precisão e um prazer shakespearianos que fornecem uma moldura para fazer realçar Hadji Murade, o qual passamos a conhecer como conhecemos os grandes guerreiros de Shakespeare: Otelo, António, Coriolano, ou o bastardo Faulconbridge de Rei João. Na verdade, passamos a conhecer mais profundamente Hadji Murade do que conseguimos conhecer Ana Karenina, que está muito próxima de Tolstoi. Por uma vez, à maneira de Shakespeare, Tolstoi fala através de uma voz que não é, de forma alguma, a sua voz, e desempenha o grande papel de Hadji Murade: o homem natural

como herói épico.

A I D A D E D E M O C R A T I C A

337

O Hadji Murade histórico é e não é o Hadji Murade de Tolstoi. Segundo a versão de J. F. Baddeley, o herói tártaro é talvez ainda mais corajoso e audacioso, mas mais sombriamente desumano. Hadji Murade é um ávare do Daguestão, uma nação das montanhas, e combateu primeiro contra o muridismo, o movimento de massas do revivalismo místico muçulmano que desencadeou uma guerra de sessenta anos entre russos e ávares. A crónica de Baddeley acerca da carreira de Hadji Murade, embora meramente factual, lê-se como uma ficção de fantasia. Após ter matado o líder dos Múridas, o imã Hamyad, o herói juntou-se aos Russos, depois foi traído pelo líder dos Ávares e falsamente denunciado aos Russos como seguidor de Schamyl, o novo imã. Hadji Murade escapou dos Russos saltando de um alto precipício e, tendo conseguido sobreviver, passa-se para os Múridas, onde as suas capacidades cedo fizeram dele o principal subordinado de Schamyl. Magnífico tanto em ataques de surpresa como em batalhas campais, a fama em vida do herói provocou a inveja de Schamyl, que condenou à morte o seu melhor soldado com o intuito de salvaguardar os interesses da sucessão dinástica. Não tendo outra opção, Hadji Murade passa-se de novo para os Russos, tal como o faz no começo da novela de Tolstoi. Cuidadoso como era quanto a ser fiel aos factos, Tolstoi acreditou em Hadji Murade, e não permitiu que as sombras da ambição se imiscuíssem na luz intensa da glória do herói.

A NOVELA DE TOLSTOI abre com um breve prelúdio, no qual, ao regressar de um passeio, o narrador colhe, com grande dificuldade, «Um belo cardo cor-de-rosa, da espécie que se chama entre nós o cardo-tártaro¹ ». O cardo é já nesta altura o emblema implícito de Hadji Murade: «Mas que energia a desta planta, e que força de vida! Como o cardo se defendeu bravamente, e como vendeu cara a sua existência.» De cada vez que leio este prelúdio fico sempre maravilhado com o facto de que o simbolismo demasiado óbvio não me parece que seja um defeito estético. Mas, logo a seguir, tenho em consideração que tudo em Hadji Murade é admiravelmente óbvio. Não há surpresas ou mudanças inesperadas em parte alguma da história; na verdade, frequentemente Tolstoi deixa-nos saber com antecedência tudo o que vai acontecer.

Esta técnica atinge o ponto mais alto da subversão narrativa quando

nos é mostrada a cabeça decepada do herói antes de a história se concluir com um relato detalhado da resistência derradeira de Hadji Murade. É como se Tolstoi assumisse que nós já conhecemos a história, e contudo a novela abstém-se de reflectir acerca dos sentidos da história; não são retiradas ilações morais, e nenhum aspecto polémico é instigado. Aquilo que evidentemente importa Sigo a versão portuguesa da autoria de António Sérgio Hadji Murade (O Demónio Branco), in Obras Completas de Tolstoi, Volume 1. Qualquer nova ocorrência desta novela de Tolstoi remete para esta versão.

338

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

não é a acção nem o pathos, mas tão-só o ethos do herói, a revelação que nós recebemos do carácter de Hadji Murade.

Apesar da sua perspicácia e ousadia, o herói está condenado desde o início, encurralado entre dois déspotas perversos, Schamyl e o czar Nicolau.

O seu destino último está, portanto, sobredeterminado; os Russos não confiam nele o suficiente para lhe permitirem liderar um levantamento contra Schamyl, mas Hadji Murade tem de tentar salvar a sua família, mantida refém pelo imã. Por isso, também ele, tal como Tolstoi e o leitor, sabe como a história tem de acabar, como todas as histórias têm de acabar quando dizem respeito ao destino final do herói. Mas Hadji Murade não é o Ulisses de Dante nem qualquer outro herói épico apanhado na armadilha de um universo tardiamente moral. Ele é um protagonista shakespeariano cujo ethos mais profundo é a capacidade de mudança interior, fortalecido pela oposição ao que o deve destruir, tal como António está finalmente humanizado quando o deus Hércules o abandona. Ao contar a história de Hadji Murade, Tolstoi fica tão fascinado pela arte do contador de histórias que se liberta das doutrinas tolstoianas, e abraça, antes, a pureza da arte e da sua práxis.

Numa tarde fria de Novembro, Hadji Murade, embuçado e acompanhado unicamente pelo seu murid Eldar, cavalga até uma aldeia tártara situada a cerca de quinze milhas das linhas russas. É ali que irá ficar a saber se os Russos o recebem ou não, agora que ele está em fuga do imã Schamyl, um imã que para onde ia, e segundo Baddeley, se fazia sempre acompanhar de um carrasco empunhando um machado. A atmosfera criada pelos parágrafos iniciais da narrativa de Tolstoi ajuda a fazer-nos crer naquilo que, segundo julgo,

Wittgenstein mais admirava em Hadji Murade: um herói trágico que simultaneamente estimula e apazigua o nosso cepticismo acerca da adequação da tragédia à natureza.

Laura Quinney, num excelente trabalho intitulado *The Grimness of the Truth* [« Ü Lado Sombrio da Verdade»] , aplica ao Dr. Johnson e a Shelley a atitude dialéctica de Wittgenstein face ao sentido trágico da vida. Wittgenstein, que estava fascinado por Tolstoi e Dostoievski, antitéticos como eles são, dá a impressão de ter encontrado em ambos algo da sua própria ambivalência acerca da tragédia. Shakespeare perturbou Wittgenstein, que aparentemente temia quase tanto o autor dramático de Hamlet e O Rei Lear quanto Tolstoi. Se somos cépticos em relação à tragédia e, contudo, ansiamos por ela - como acontecia com Tolstoi e Wittgestein, apesar deles próprios -, então Shakespeare constituirá o nosso maior problema, porque ficamos ressentidos do facto de que a tragédia parece vir até ele tão facilmente quanto a comédia ou o romance¹• Tolstoi, em particular, não podia perdoar o que

«Romance» corresponde ao inglês romance, e não a novel. Acerca desta questão veja-se a nota da p. 142.

A I D A D E D E M O C R Á T I C A

339

aconteceu n' O Rei Learj e pode muito bem ser que Hadji Murade, apesar de todos os seus shakespeareanisms inconscientes, constitua uma crítica do modo como o herói trágico de Shakespeare põe à solta forças que estão para além da experiência humana. Na medida em que tem de ser sempre como ele mesmo, isto é, o mais valente dos tártaros, Hadji Murade não se pode salvar a si mesmo, mas não combate nem invoca forças demoníacas. Ele é trágico só porque é heróico e natural, tendo todavia de enfrentar coisas impossíveis. Recordo-me, a este propósito, de Gorki, porque o seu diálogo com Tolstoi deixa-me maravilhado com o facto de que, naquele momento, Tolstoi poderia estar imerso no trabalho de conclusão de Hadji Murade: Obtem pereí que todos os escritores i nventava m em certa medida, exi bindo as personagens como gosta riam que elas tivessem sido na vida rea l. Disselhe ta mbém que gostava de pessoas activas, de pessoas dispostas a opugnarem os males da vida com todas as suas forças, mesmo pela violência.

- Mas a violência é o pior dos ma les! - exclamou Tolstoi pega ndo-me no bra

ço. - Como é que tenciona saír desse dilema, escriba? O Meu Companheiro de Jornada .. isso não é invenção, é bom porque não é inventado. É quando você

.

desata a pensar que as suas personagens se transformam em cavaleiros de balada, em Amadis . . .

O cavaleiro andante de Tolstoi, o seu Amadis de Gaula, é, claro, o magnífico e muito violento (quando tem de ser) Hadji Murade, o herói que o romancista inventou e não inventou. Como profeta da não-violência, Tolstoi está simplesmente ausente da feroz narrativa que escreve para o líder tártaro.

Qual é o Tolstoi mais verdadeiro? O contador da história de Hadji Murade ou o visionário moral de A Confissão e O Que É a Arte ? Hesitamos em declarar que havia dois Tolstois, sendo cada um deles a antítese do outro. Como é que a passagem que se segue não pode deixar de ser do Tolstoi que mais importa, o Tolstoi canónico?

Os olhos dos dois homens encontraram-se. Significavam entre si muita coisa que os vocabulários não poderiam exprimir e que diferiam de todo em tudo do que diziam um ao outro com a assistência do intérprete. Mudamente, os dois olhares comunicavam-se com verdade absoluta. Expressão de Vorontsov que a velha raposa que era o Murade não acreditava uma só palavra de quanto dissera Hadji Murade, sabendo que este seria sem pre um inimigo do poderio russo, e que, se se rendera, é porque a isso o impelia uma necessidade absoluta. Hadji Murade, por seu lado, compreendia isto à maravilha; e os seus olhos diziam assim: «O diabo deste velho só da morte se deveria ocupar, e não da guerra e da política! Mas junte a velhice a velharia e preciso de tomar cautela!» E Vorontsov, mantendo as próprias impressões, adivinhava o sentir

340

O CÃO NEOCIENTAL

de Hadji Murade: o que o não impedia de replicar a este de maneira que lhe parecia útil ao êxito final da sua campanha.

Tolstoi é também o homem idoso que afasta de si o pensamento acerca da sua própria morte, pensando, em vez disso, acerca da guerra. Tal como Homero, Tolstoi não celebra nem deplora a batalha; ambos aceitam a batalha como a lei básica da vida. Interrogamo-nos

de novo acerca de Tolstoi e da não-violência; mas o que tem a não-violência a ver com o Cáucaso de Vorontsov e Hadji Murade? A batalha é o escape em Hadji Murade, a única saída num mundo que oscila entre as perfídias de Schamyl e Nicolau. Muito claramente, escrever Hadji Murade constitui um escape, a melhor de todas as indulgências para o velho Tolstoi, que todavia disse a Gorki: «Ûs heróis são mentiras, invencionices; o que há apenas são seres humanos, pessoas ... e é tudo ! »

S e não é um herói, quem é então Hadji Murade? Talvez seja, em parte, um substituto da juventude há muito perdida de Tolstoi, mas isso só por si não explica as diversas excelências do guerreiro tártaro. Quando comparados com Hadji Murade, os protagonistas dos maiores romances de Tolstoi têm, de repente, menos vida e deixam de nos tocar tão completamente. Há algo em cada leitor que busca uma personagem fictiva que seja tão adequada ao mundo desse leitor quanto o é Hadji Murade. Mais do que qualquer outro escritor desde Shakespeare, Tolstoi teve o dom de representar a luta pelo poder num mundo em conflito, e Hadji Murade merece ser comparado a António, de António e Cleópatra, ou ao Nostromo de Conrado. Tal como Shakespeare, Tolstoi é ao mesmo tempo frio quanto à luta agonística [agon J 1 do seu herói, e profundamente compreensivo quanto ao destino iminente do herói.

Há um elemento adicional na relação de Tolstoi com Hadji Murade, algo maravilhosamente pessoal que se orienta no sentido de uma verdadeira identificação. As circunstâncias obrigaram Hadji Murade a transformar-se num proscrito, se bem que num digno e mesmo honrado fugitivo. Embora esplendidamente adequado ao seu contexto, Hadji Murade tem consciência de que, no que a ele diz respeito, o contexto se está a dissolver, deixando-o sozinho (exceptuando o punhado de homens que o acompanha) . O cheiro forte do momento final paira por toda a história de Tolstoi, tal como impregna todos os aparecimentos do herói em António e Cleópatra. Encurralado entre Schamyl e o czar, Hadji Murade tem unicamente a derradeira liberdade de morrer corajosamente, com a sua identidade não só ilesa mas também fortalecida.

Não pode ser acidental que o Javé da escritora] e o Lear de Shakespeare fossem as duas personagens literárias com as quais Tolstoi mais se parecia embora ele preferisse que as suas parecenças fossem mais com Hadji Murade, um guerreiro valente e cheio de recursos, não com um irascível deus-rei.

«Luta agonística» [agon]. Veja-se a nota da p. 18.

Thomas Mann, no extravagante ensaio Goethe e Tolstoi, confirma este ponto, embora à revelia do que era sua intenção fazer:

Detectá mos a mesma energia animal em Tolstoi; em q u e m, na verdade, ela se manteve até a uma vel h ice desprovida da dignidade, do eq u i l í b r i o e da gravidade formal do último período de Goethe. T a l f a c t o n ã o d e v e s u r p r e e n d e r n i n g u é m. Com efeito, q u e m p o r á e m d ú v i d a q u e Goethe levou uma vida mais séria, mais á r d u a, mais exemplar do que o s u c a t e i r o e s l a v o; ou que as suas actividades c u l t u r a i s exigiam uma abnegação, uma contenção e uma disciplina muito mais genuínas do que os c o m p l e t a m e n t e i n ú t e i s esforços de espi ritualização de Tolstoi, grudados como sempre estava m a u m a s a c a d e a b s u r d o f a n t á s t i c o. O charme aristocrático de Tolstoi era, e é a s s i m q u e G o r k i o d e s c r e v e, o d e u m n o b r e a n i m a l. E l e n u n c a conseguiu i u a l c a n ç a r a d i g n i d a d e d o h o m e m c i v i l i z a d o, d o h o m e m q u e t r i u n f a s o b r e a a d v e r s i d a d e¹ •

Uma boa resposta a isto foi dada por John Bayley, ao observar que tanto Goethe como Tolstoi eram egoístas gigantescos, mas de tipos muito diferentes: «Se Goethe não se importava com outra coisa a não ser com ele mesmo, Tolstoi não era outra coisa senão ele mesmo; e o sentido que tinha daquilo que o esperava e daquilo que a vida veio a significar para ele, é, em conformidade, mais íntimo e mais comovente.»

Tolstoi, tal como o seu Hadji Murade, não era outra coisa senão ele mesmo. Mann provavelmente teria encarado Hadji Murade como um outro nobre animal, desprovido de dignidade civilizada, fossem quais fossem as circunstâncias adversas. Como grande ironista que era, Mann confrontou-se aqui com aquilo que estava para além dos poderes artísticos dele próprio. Aquilo que mais importa em Hadji Murade é a sua dignidade estética, que transcende tudo quanto possamos descobrir em qualquer das personagens de Mann.

Com a questão da dignidade estética, passamos para o combate derradeiro e para a morte de Hadji Murade, que é talvez a mais bela das epifanias fictivas de Tolstoi.

UMA DAS DIFERENÇAS entre Tolstoi e Hadji Murade reside no facto de que o herói checheno ama o seu filho e as suas mulheres, e morre numa tentativa desesperada de conseguir chegar a uma posição que

lhe permita salvá-los da vingança de Schamyl. É duvidoso que Tolstoi tenha alguma vez amado alguém, incluindo os seus filhos. Nem mesmo Wordsworth ou Milton, nem mesmo Dante, podiam igualar-se a Tolstoi como grande Há uma versão, da autoria de José Martins Garcia, deste ensaio de Thomas Mann: Goethe e Tolstoi (Arcádia, Lisboa, 1976). Contudo, as discrepâncias entre as duas versões são tão grandes que decidi pôr de parte a versão portuguesa e traduzir o que se encontra no texto de Harold Bloom.

342

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

solipsista. Os escritos religiosos e morais de Tolstoi nada mais são que confissões do seu solipsismo; porém, que leitor de Guerra e Paz ou de Hadji Murade desejaria que Tolstoi tivesse estado menos obcecado por si mesmo?

Nada se consegue de graça, e alguns escritores fortes (mulheres e homens) não conseguem alcançar o esplendor estético sem solipsismo. Shakespeare, tanto quanto podemos afirmar, pode ter sido um dos poetas menos solipsistas. Chaucer parece rivalizar com Shakespeare neste feliz aspecto, e por vezes sou tentado a jogar um jogo de salão em que se divide os escritores maiores na base do seu grau de solipsismo. Será que o solipsismo faz alguma diferença? Nenhuma, se nos reportarmos à eminência relativa desses escritores; no entanto, ele parece estar relacionado, de facto, com uma diferença em espécie. Joyce foi um solipsista monumental, enquanto Beckett parece ter sido um dos homens mais altruístas. O contraste entre Finnegans Wake e a trilogia de Beckett (Molloy, Malone Está a Morrer e O Inominável1) tem algo a ver com o rodeio que Beckett faz do seu precursor, mas tem ainda mais a ver com os sentidos impressionantemente diferentes que eles têm dos outros eus.

Ao contrário de outros protagonistas masculinos de Tolstoi, Hadji Murade possui um sentido preternatural da realidade dos outros eus. Sem esse sentido, há muito que ele teria morrido; mas a consciência por ele possuída é muito mais do que uma mera precaução, como é evidenciado pela sua afectuosa relação com Butler, cuja visão romântica e cujo vício do jogo possuem tonalidades do serviço militar do jovem Tolstoi no Cáucaso. Se, num determinado aspecto, o isolamento trágico de Hadji Murade projecta o próprio dilema de Tolstoi, a generosidade de sentimentos do jovem guerreiro tártaro introjecta uma qualidade que o romancista percebia faltar a si próprio. Sem dúvida que a intrepidez militar do seu herói era também um

atributo com o qual Tolstoi se procurava identificar. John Bayley sintetiza o serviço militar de Tolstoi como «tendo consistido quase inteiramente em conversas e em momentos dedicados à composição de histórias, na caça às lebres e aos faisões, no namoro de raparigas cossacas e no tratamento de gonorreia na estância termal da região». Tal como Bayley acrescenta de modo encantador, esta experiência é semelhante às activas proezas militares de Hemingway, cuja carreira constituiu sempre uma constrangida luta agonística [agon] com a de Tolstoi. Ambos os romancistas levaram a auto-idolatria até às mais distantes regiões da sua arte, investindo os seus eus na natureza das coisas de maneira a que estes penetrassem maciçamente naquilo que Freud designou por «teste de realidade» - embora sem a sabedoria freudiana final de se familiarizarem com a necessidade de morrer.

Molloy (tradução de Rui Guedes da Silva, Editorial Presença, Lisboa, s/d). Malone Está a Morrer

[Malone Dies] (sigo a versão de Miguel Serras Pereira, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1993).

•

A I D A D E D E M O C R Â T I C A

343

Hadji Murade, magnífico no seu último combate como em toda a sua vida, manifesta aquela sabedoria como só os trágicos heróis e heroínas de Shakespeare o fazem, lutando até ao fim e morrendo provocadoramente, mas com elegância. Na última madrugada da sua vida, quando a luz já desponta mas o Sol ainda não se levantou, Hadji Murade manda vir o seu cavalo, e parte acompanhado pelos seus cinco homens de confiança e por uma guarda de cinco cossacos. Tendo neutralizado e matado estes cossacos, tanto Hadji Murade como os seus homens não conseguem, porém, escapar à multidão de outros cossacos, nem à milícia tártara ao serviço dos Russos, que os cercam.

Após um feroz tiroteio, o fim chega para Hadji Murad:

Seguindo a bala atingiu Hadji Murade, no lado esquerdo. Estendeu-se no fundo do barranco, tirou de novo um pedaço de lã do forro do bechmete, e fechou a ferida. Mas senti que ia morrer. Todas as lembranças e imagens desfilarão diante dele com extraordinária rapidez. Ora revia o jovem Abu Nutsa I, com o punhal numa das mãos, retendo com a outra a face golpeada e precipitando

-se contra o inimigo; ora visionava o velho Vorontsov exaustivo e fraco, que lhe aparecia com a face branca e cheia de astúcia, e falando com voz suave; depois via o filho Yusuf, a mulher, Sofiat, e depois ainda o rosto pálido de Schamyl, com a barba ruiva, os olhos semicerrados. Todas essas imagens lhe atravessavam o espírito sem acordar nele sentimento algum - nem dó, nem repulsa, nem simpatia ou afeição. Tudo lhe parecia insignificante, sem comparação ao que ia começar - ou, antes, já havia começado para ele.

Então, no entanto, o seu corpo robusto persistia na obra começada. Recolhendo as últimas forças, o moribundo levantou-se por detrás da trincheira e disparou um tiro de pistola sobre um homem que se achava perto, atingindo-o no peito. O homem caiu. Então Hadji Murade arrastou-se para fora do barranco, e, coxeando com grande esforço, dirigiu-se para o inimigo de punhal na mão.

Novos tiros detonaram. Caíam, caíam. Vários milicianos se precipitaram sobre ele com gritos de triunfo. Mas esse corpo, que já parecia cadáver, começou a mover-se. Foi primeiro a cabeça a cair, descoberta e sangrenta, que se levantou; depois, com o auxílio de ambas as mãos agarradas a uma árvore, levantou-se o corpo inteiro. Parecia tão terrível que os que corriam para ele estavam perplexos. Mas de súbito, um grande estremeção o sacudiu, largou a árvore e caiu de braços de toda a altura do seu corpo, tal como um cardo cortado à foice. E não mais se moveu; mas conservava ainda um alento de vida.

Quando Hadji Aga, que foi o primeiro a aproximar-se dele, o feriu na cabeça com um longo punhal, pareceu a Hadji Murade que algo lhe vibrava uma martelada, sem que pudesse compreender porquê e quem o fazia. Foi a derradeira impressão de qualquer vínculo com o seu corpo. Depois nada mais sentiu, e os inimigos enchiam de pontapés, de pancadas, de cuteladas, essa miserável coisa inerte, que já nada tinha de comum com Hadji Murade.

344

O CÃNONE OCIDENTAL

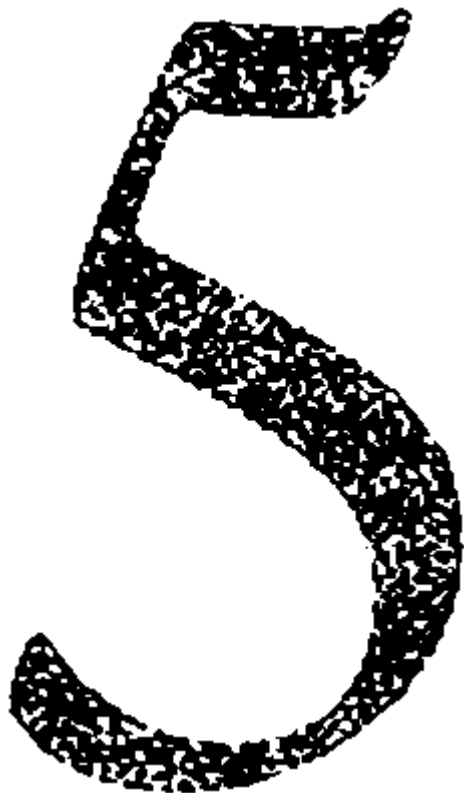
Além do poder objectivo, quase desapaixonado desta passagem, ficamos surpreendidos por Tolstoi, apesar da sua identificação com o herói, se abster de qualquer choque, de qualquer lamento elegíaco ou de qualquer terror metafísico em relação à total perda de consciência por parte de Hadji Murade.

O cadáver «já nada tinha de comum com Hadji Murade», e lembramos do clamor de Natasha em Guerra e Paz, quando toma conhecimento da morte do príncipe André: «Onde está ele, e quem é ele agora?» Cito a sugestiva versão literal de John Bayley, e acerca da qual Bayley faz um belo comentário, tendo em vista o poder de identidade de Tolstoi: «Û solipsismo é um índice de imortalidade.»

Quando Hadji Murade, que era o escape do solipsismo por parte do Tolstoi idoso, morre, a sua morte não provoca nada de parecido com a angustiada dupla pergunta de Natasha. Em vez disso, Tolstoi dá-nos «Ûs rouxinóis, que haviam emudecido completamente enquanto durava o tiroteio, recome

çaram pouco a pouco os seus trilos melódiosos: primeiro um, ali bem pertoj e depois outro, e outro, e outro lá num tronco longínquo ... ».

Somos deixados com o cardo esmagado, de nome «tártaro», no campo lavrado, e com o canto lúgubre dos rouxinóis. O poder subtil da narrativa de Tolstoi, homérica na sua atmosfera, shakespeariana na sua caracterização, compensa-nos sobretudo com a sua imagem do heroísmo. Hadji Murade é o melhor que há no universo dele - caucasiano ou russo - em todos os atributos que importam: audácia, nobreza de cavaleiro, desenvoltura, espírito de comando, visão da realidade. Nenhum outro herói de épica ou de saga, antiga ou moderna, é totalmente igual a ele, ou quase tão merecedor de ser amado quanto ele o é. Quando está prestes a morrer, Hadji Murade está purificado da piedade, da raiva e do desejo. Tal como Tolstoi. E tal como nós. Constitui um triunfo inesperado e reconfortante da dignidade estética que Tolstoi, de entre todos os escritores, pudesse imaginar uma morte ao mesmo tempo tão apropriada e tão pouco parecida com o seu próprio medo da morte. Seja o que for que se considere que é o canónico, é Hadji Murade que o centra na Idade Democrática.



1

Ibsen : Trolls e Peer Gynt¹

RECENTEMENTE, dei por mim no palco do American Repertory Theatre, em Harvard, pretensamente a discutir Hedda Gabler de Ibsen. Os meus companheiros de representação eram um eminente estudioso de Ibsen, uma aclamada feminista de Harvard e a distinta e bela actriz que estava ali unicamente para desempenhar o papel de Hedda. Consegui o sucesso de ser assobiado por uma parte significativa dos espectadores quando afirmei, calma e amistosamente, que os verdadeiros precursores de Hedda haviam sido o lago e o Edmundo de Shakespeare, de modo que mesmo que a sociedade norueguesa do tempo dela tivesse permitido a sua ascensão a directora-geral da indústria de armamento, Hedda continuaria a ser sadomasoquista, manipuladora, assassina e suicida, isto é, Hedda continuaria a ser o mesmo eu terrivelmente fascinante que é.

Acrescentei ainda, talvez com alguma maldade, que não fazia qualquer diferença o facto de Hedda ser homem ou mulher, e que, tal como Hamlet havia sido representado por actrizes, assim um qualquer

actor talvez ainda viesse um dia a representar Hedda. O público ficou muito mais feliz quando a erudita feminista respondeu que Hedda fora vítima da sociedade e da natureza, infeliz no casamento e ficara grávida contra a sua vontade. «Ela está Troll é uma figura característica da mitologia nórdica. Não há correspondência noutras línguas para a palavra troll. Decidi, por isso, manter o termo. Aliás, o boneco chamado Troll, que Bloom refere no nono parágrafo, é popular entre as crianças de quase todo o mundo e, é claro, também entre as crianças portuguesas, que o conhecem exactamente por aquele nome.

346

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

aprisionada num corpo de mulher» transformou-se num refrão, e bem assim a noção de que a sociedade havia vitimizado Hedda ao não lhe dar nada para fazer. A minha oponente feminista não era particularmente original; e eu também não. Brigid Brophy antecipara-se a ambos ao dizer, em 1970, que a tragédia de Hedda podia ter sido evitada se ela « fosse comandante-chefe das forças armadas norueguesas », mas creio que a fantástica autora de *Black Ship to Hell* [«A Barca Negra para o Inferno »] (um dos meus livros preferidos) estava enganada. Quer se encontrasse à frente de um exército ou de uma fábrica de armamento, Hedda teria agido como os seus precursores Iago e Edmundo agiram. O seu génio, tal como o deles, é para a negação e para a destruição. Ainda tal como eles, ela é uma dramaturga que escreve com as vidas dos outros. A inteligência dela é maligna, não devido a circunstâncias sociais, mas para seu próprio prazer, para exercício da sua vontade. Se ela se parece com alguém que Ibsen tenha alguma vez conhecido, esse alguém é o próprio Ibsen, como ele bem sabia.

Não é por acaso que Hedda Gabletj escrita em Munique em 1 890, é a obra-prima da Idade Estética, essa arriscada transição entre a Idade Democrática e a Caótica. Iago, saboreando orgulhosamente o rebaixamento que provocou em Otelo, e Edmundo, distanciadamente contemplando a credulidade de seu pai Gloucester e de seu irmão Edgar, são coniventes com o ardente desejo de Hedda de que Løvberg se tenha suicidado com um tiro, instigado por ela e usando a pistola dela, no estilo mais apropriado. Ter feito de Iago o segundo-comandante de Otelo e de Edmundo o herdeiro de Gloucester só adiaria as tragédias que são por eles animadas, na medida em que outros pontos de partida teriam sido gerados. Se Hedda fosse ministra do armamento ou marechal-de-campo, mesmo assim ela teria encontrado um outro impulso para destruir Løvberg, e para se destruir

a si mesma.

Tudo isto pretende ser um prelúdio ao elemento mais crucial da canonicidade de Ibsen: as suas colorações sociais são só uma máscara para a conversão que faz da tragédia shakespeariana e da fantasia goethiana num novo tipo de tragicomédia nórdica, um poema dramático abertamente romântico em Brand e Peer Gynt, porém, também subtilmente romântico em Hedda Gabler e O Construtor Solness. As sombras de Hamlet e Fausto caem sobre toda a obra de Ibsen ao longo do meio século que durou a sua carreira de dramaturgo. A sua canonicidade, bem como a sua posição de autor dramático, têm tudo a ver com a luta que empreendeu para individuar o seu próprio propósito poético, e quase nada têm a ver com as energias sociais da sua época. Irascível e de trato difícil, implacável na devoção ao seu dom, o não muito carismático Ibsen assemelha-se a Goethe só na medida em que ambos renunciaram a alguns dos seus impulsos mais vitais a fim de exercerem sem entraves a sua arte. Ibsen quase não encantava ninguém; Goethe

A I D A D E D E M O C R Â T I C A

347

encantava toda a gente, incluindo ele próprio. Tal como Shakespeare, Ibsen tinha o misterioso dom natural do verdadeiro dramaturgo, que consiste em ser capaz de prodigalizar mais vida numa personagem do que aquela que se possui. A única convincente criação dramática de Goethe é a sua própria personalidade, ou Mefistófeles até ao ponto em que ele é Goethe. Não há ninguém nas peças ou nos poemas dramáticos de Goethe como Brand, Peer Gynt, o imperador Juliano, Hedda Gabler, Solness. Seres demoníacos ou trollescos, eles estão intensamente repletos de vida, formando uma panóplia shakespeariana de papéis sem par na literatura moderna. Mas eles carregam um fardo não shakespeariano: a desaprovação do autor dramático.

Eric Bentley, há quase meio século atrás, isolou esta particularidade central de Ibsen: «ele escreveu obras que eram cada vez mais subjectivas e difíceis, e que transportavam em si uma dissimulada condenação do homem moderno, incluindo o próprio poeta».

Conforme Bentley dá a entender, esta condenação é dirigida ainda mais aos espectadores que, através dos seus substitutos, sofrem

exactamente aquilo que Ibsen quer eles sofram. Kierkegaard, que exerceu uma forte, se bem que oblíqua, influência em Ibsen, estabeleceu uma distinção entre dois desesperos: o de não termos conseguido transformar-nos naquele que somos, e o maior, o de termos realmente conseguido transformar-nos naquele que somos. Os protagonistas de Ibsen transformaram-se muito claramente no que eles são. Com excepção de Peer Gynt, acabam no desespero. Ibsen trabalhou afincadamente para levar Peer Gynt ao desespero, mas esta é a única personagem que fugiu completamente dele e entrou no espaço literário habitado por Hamlet, Falstaff, o Bobo de Lear, Bernardino (de Medida por Medida), Dom Quixote e Sancho Pança, e só mais alguns outros.

Parte da comédia invulgar de Peer Gynt como poema dramático decorre de ficarmos a observar Ibsen a fazer todo o possível, mas em vão, para que nós, tanto quanto ele próprio, desaprovemos ou não gostemos de Peer. A espirotuosidade de Falstaff justifica todas as suas faltas, dulcifica a sua vida, até ao momento em que começamos a reflectir acerca disso - mas quem é que tem tempo para uma tal reflexão quando Falstaff está em cena? A infindável energia e despreocupação de Peer permite-lhe avançar continuamente contra adversários tão preternaturalmente formidáveis quanto o rei troll, o Grande Boyg, o Fundidor de Botões e o Estranho Passageiro, bem como contra todos os adversários meramente humanos. Tanto no teatro como no nosso gabinete de trabalho, nós tomamos o partido de Peer, somos mesmo absorvidos pelo grande eu gyntiano.

Ibsen é o dramaturgo exemplar do período estético porque, ainda muito mais subtilmente do que Tchekov, para já não falar de Strindberg, Wilde e Shaw, ele intuiu o modo de perspectivar as suas personagens através de aspectos das nossas percepções e sensações. Ele é o herdeiro democrático do

■

348

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

aristocrático Goethe, e embora não conseguisse igualar o Fausto1 Parte II, Ibsen possuía o segredo que Goethe nunca aprendeu: como fazer ressurgir o drama poético no Pós-Iluminismo. As mitologias de Fausto1 Parte II, estavam demasiado distantes para terem uma imediaticidade dramática. Em vez disso, Ibsen confiou mais numa oculta mitologia popular norueguesa, que para ele funcionou da

mesma maneira que a mitologia freudiana funciona para muitos dos escritores da nossa Idade Caótica.

A psicologia dramática de Ibsen centra-se na figura do troll, que de repente se tornou novamente popular nos bonecos das crianças. Os pequenos diabretes de cabelos desgrenhados que eu vejo expostos nas montras possuem, no entanto, uma aura mais benigna do que os trolls de Ibsen, que são autênticos demónios. Num ensaio acerca das baladas populares (1857), Ibsen fazia notar que, na sua nação, a escrita popular havia favorecido «viagens fantásticas até ao país dos trolls ... guerras com os trolls», o que nos coloca no mundo de Peer Gynt. Ao ler Ibsen e ao vê-lo no palco, fico com a impressão tremenda de que os seus trolls não são, para ele, fantasias antigas ou metáforas modernas. Tal como Goethe, Ibsen acredita nos seus daimones¹ nas origens preternaturais do seu próprio génio. Ao contrário da hipótese avançada por alguns críticos, os trolls não são o equivalente de Ibsen ao inconsciente freudiano. Eles estão mais perto da tardia mitologia freudiana dos impulsos, Eras e Tânato, e uma vez que nós possuímos esses impulsos, somos em parte trollescos na nossa natureza. Mas Ibsen é um monista, enquanto Freud tenta ser um dualista. Na perspectiva de Ibsen, os nossos desejos alternados de vida e de morte não constituem o elemento humano em nós. Dado que os impulsos são, no entanto, universais (ou, pelo menos, uma mitologia universal), os trolls não podem ser simplesmente ogres, como o são, digamos assim, os trolls da montanha em Peer Gynt. O próprio Peer é um troll de fronteira, e Hedda Gabler e Solness, exceptuando a sua timidez meramente societal, são trolls, como veremos a seguir. Em Brand¹ a jovem Gerd é alguém que nós admiramos e detestamos ao mesmo tempo, porque nela o humano, tudo quanto não é troll, é de uma autêntica profetiza espiritual. Há algo de fundamental em Ibsen, uma dissimulada estranheza incomodamente aliada à sua criatividade, que é puramente troll.

Julgo que Ibsen não teria concordado com alguns dos seus estudiosos modernos quanto à definição que estes dão dos trolls. Muriel Bradbrook chamou ao troll «a versão animal do homem», mas o animai saudável que há no sempre activo Peer Gynt rejeita os trolls. Rolf Fjelde, cuja versão inglesa de Peer Gynt é aquela que eu irei utilizar, vai mais longe que Bradbrook quando diz acerca do troll que, «na história recente, foi ele quem organizou os campos de concentração». Os trolls de Ibsen são, na verdade, pessoalmente muito desagradáveis, sobretudo em Peer Gynt¹ mas eles aproximam-se mais

de crianças sádicas, perturbadas, do que de tecnocratas sistemáticos do genocídio. Muito simplesmente, os trolls estão aquém do bem e do mal, em vez de para além do bem e do mal.

Em Ibsen, o mais formidável troll humanizado é Hedda Gabler, e Hedda não pode ser considerada má. Fazê-lo, seria tão desinteressante quanto afirmar que os seus precursores Iago e Edmundo são maus rapazes. Sem dúvida que Ibsen encarava os heróis-vilões de Shakespeare, incluindo Macbeth, como sendo trolls; mas esse não é um mito muito shakespeariano. Em Iago e Edmundo, tal como em Hedda, há uma jovialidade bafienta, e na medida em que o sublime Falstaff se rende a um certo bafio, aparece nele também um elemento trollesco. O oposto da trollicidade é a espirituosidade e a boa disposição que a pura vivacidade de espírito consegue engendrar. Sir John Falstaff, vivo de espírito até ao fim, nunca se transmuda num troll, enquanto o bobo sádico de Como Vos Aproveu pouco mais é do que um troll.

A trollicidade, em Ibsen ou (como ele em certa medida nos ensina a descobrir) em Shakespeare, é uma questão dialéctica. Tal como o demoníaco goethiano, ela é destruidora da maior parte dos valores humanos e, contudo, parece constituir o inevitável lado sombrio das energias e dos talentos que excedem a humana medida. Hedda Gabler, cuja sexualidade ambígua inclui sádicos desejos por Thea Elfstead, descende em última instância de Lilith, a primeira mulher de Adão, segundo a tradição esotérica judaica.

Num dos relatos, Lilith abandonou Adão no Paraíso porque recusou continuar a ter com ele relações sexuais na posição do missionário, segundo a nossa designação. Quando Ibsen referiu que Hedda desejava viver completamente como um homem, estava a dar a entender que a sua protagonista trágica se encontrava na linha de Lilith, dado que o folclore norueguês via as mulheres trolls (huldres) como sendo filhas da primeira mulher de Adão.

De novo, a questão não é a pretensa natureza maligna de Hedda mas, sim, o seu poder preternatural de sedução. Devidamente encenada e representada, Hedda devia ser tão friamente fascinante e tão niilisticamente sedutora quanto Edmundo, e devia ter o poder de transformar algo em cada um de nós numa Goneril ou numa Regan. A trollicidade de Hedda é a sua glória, por mais sinistra que essa glória

possa ser.

A crítica ou a representação que converta Ibsen num reformador social ou num moralista destrói o seu conseguimento estético, e ameaça o lugar autêntico que ele ocupa no cânone dramático ocidental, logo a seguir a Shakespeare e, talvez, a Moliere. Mais ainda do que o Shakespeare da fase mais tardia, Ibsen é um autor dramático oculto ou visionário. Do princípio ao fim, ele escreve romance¹, mesmo se o brilho de Brand, Peer Gynt e

«Romance» corresponde aqui ao inglês romance e não a novel. Acerca desta noção, veja-se a nota da p. 142.

350

O C Â N O N E O C I D E N T A L

Imperador e Galileu parece desaparecer nas tragédias burguesas, democráticas, que se tornaram as obras características de Ibsen. Ao trocar a poesia pela prosa, Ibsen está a dizer que se submeteu à modernidade; mas nada na sua natureza se encontrava de modo algum submetido. George Bernard Shaw enganou-se, a si mesmo e aos outros, ao anunciar um Ibsen social, pois eu não consigo vislumbrar um outro dramaturgo ocidental, de verdadeira magnitude, que seja tão consistentemente estranho quanto Ibsen. Um estranhamento que recusa ser domesticado, uma visão excêntrica, verdadeiramente uma arte barroca - Ibsen manifesta estas qualidades da mesma maneira que todos os outros titãs do Cânone Ocidental. O que se passa com Milton, Dante, ou Dickinson ou Tolstoi, passa-se com Ibsen: perdemos de vista a sua originalidade porque essa individualidade nos contém a nós; fomos formados em parte por Ibsen. Shakespeare é necessariamente o maior exemplo deste fenómeno. Mas Ibsen, cedo e tarde, manteve-se mais shakespeariano do que cuidou reconhecer.

OS CRÍTICOS ESTÃO em geral de acordo quanto ao facto de que a primeira peça canónica de Ibsen é a feroz Brand, composta em Itália em 1865, quando o dramaturgo tinha trinta e sete anos. Mais ainda do que Peer Gynt, que se lhe seguiu, Brand parece ser uma peça para o teatro da mente e não para um qualquer palco real. Desfruta hoje em dia de uma especial glória em língua inglesa, porque a versão do poeta Geoffrey Hill (1978) é o melhor Ibsen que está ao nosso dispor sob a forma de poesia. Hill, um mestre da eloquência agressiva, é um martirologista, e o seu temperamento¹ tal como se manifesta nos seus próprios poemas, é caracteristicamente brandiano. Hill recusa chamar tradução ao seu Brand, mas ela ultrapassa qualquer tradução,

assumida como tal, que nós possuamos.

O que Hill demonstra sublimemente é que Brand é sublimemente insuportável, pois quando ele morre no fim, numa avalanche, os espectadores ou os leitores não podem deixar de ficar aliviados por o padre sedento de ruína já não ser capaz, seguindo o mais alto dos princípios, de destruir mais ninguém. Quanto a esta questão central da sua tragédia, Ibsen cala-se ou é equívoco : é o Deus de Brand unicamente um Brand ampliado? Se se acreditar (como eu acredito) que qualquer deus, incluindo Javé, foi outrora um homem (que é a posição central de Joseph Smith, o profeta mórmon), somos levados a reflectir acerca da verdade contida na convicção final da jovem louca Gerd de que Jesus não morreu, mas transformou-se em Brand.

Brand é o Jesus norueguês ou viquingue, tal como os religionistas americanos adoram não o Jesus de Nazaré, mas o Jesus americano. W. H. Auden, pugnando por uma eminente ortodoxia cristã, condenou Brand como um idólatra, o que dificilmente é um julgamento ibseniano:

A I D A D E D E M O C R Â T I C A

351

... a nossa impressão final de Brand é a de um idólatra que adora não Deus, mas o seu Deus. Não faz qualquer diferença se o Deus a que ele chama seu é o verdadeiro Deus; desde que o julgue seu, ele é tão idólatra quanto o selvagem que se curva diante de um fetiche.

A leitura que Gerd faz de Brand não é a de Ibsen e, contudo, essa leitura é mais relevante para a peça do que a interpretação de Auden. O Deus de Brand é dele só na medida em que o Deus de qualquer profeta ou de qualquer místico é o seu próprio Deus. Seja qual for a relação de Brand com o seu Deus, não é essa relação que o torna insuportável. As suas relações humanas, a começar pela relação com a mãe, não têm solução, incluindo o seu casamento, pois Agnes é mostrada a ficar apaixonada não pelo homem, mas pelo herói da fé.

Por mais norueguês que Brand seja ou não seja, a religião dele afigura-se-me muito americana e pós-cristã. Aprendemos pouco acerca do Deus de Brand, mas o que lá está é suficiente para nos mostrar que

Brand e Deus existem em conjunto numa solidão mútua, de um eu ou de dois. Auden vê em Brand a representação não totalmente bem-sucedida de um apóstolo, mas Brand não é apóstolo de ninguém. Tal como o próprio Ibsen, tal como Peer Gynt, Brand é um eu trollesco. Ibsen é um génio dramático, e Brand é uma representação muito convincente desse fenómeno assustador, um génio religioso. Peer Gynt, tal como Dom Quixote e Sir John Falstaff, é outra coisa: um génio do jogo¹, aquilo a que Huizinga chamou Homo Ludens. Em Ibsen, o paralelo mais próximo de Brand é Juliano, o Apóstata, um outro fascinante mas, em última instância, antipático e insuportável génio do espírito.

Em ambas as figuras, tal como em quase todos os principais protagonistas de Ibsen, há qualidades que nos fazem lembrar algumas coisas muito fora do vulgar dentro da própria natureza trollesca de Ibsen. Tenho muitos amigos que são poetas autênticos, romancistas autênticos e autores dramáticos autênticos, e muitos deles são donos de um razoável número de excentricidades i mas nenhum tem na secretária (dele ou dela) um escorpião venenoso debaixo de um copo, nem vai assediando o bicho com fruta. Ibsen não era Brand nem o imperador Juliano, mas um construtor intencionalmente conluiado com os trolls. E embora ele pretendesse, com toda a evidência, que Peer Gynt fosse só, no melhor dos casos, uma autoparódia, o universalismo de Peer é um quase irmão germano de Hamlet, Falstaff, Dom Quixote, Sancho Pança.

Muito mais do que o Fausto de Goethe (que Ibsen admirava bastante), Peer é a única personagem literária do século xrx que tem a amplitude das maiores personagens das fantasias do Renascimento. Dickens, Tolstoi,

«Um génio do jogo» corresponde ao inglês a genius of play. Acerca da noção de «jogo» e do que nela está envolvido, veja-se a nota da p. 139.

352

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Stendhal, Hugo, até mesmo Balzac, não têm uma só figura tão exuberante, extravagante e vitalista quanto Peer Gynt. Inicialmente, ele parece ser, tão

-só, um candidato inverosímil a uma tal eminência que é ele, dizemos nós,

senão uma espécie de rapaz estroina norueguês, maravilhosamente atraente para as mulheres (na sua juventude), uma espécie de poeta fictício, um narcisista, auto-idólatra absurdo, um mentiroso, sedutor, um bombástico trapaceador de si mesmo? Mas isto é moralização mesquinha, muito parecida com o coro de eruditas moralizações que arenga contra Falstaff. É verdade que Peer, ao contrário de Falstaff, não tem uma grande espiritualidade (se bem que Peer possa ser muito engraçado) . Mas no bíblico sentido javeísta, é Peer, o tratante, que é o portador da graça divina: mais vida. Brand está sedento de ruína, é um barco da morte à maneira viquingue. Peer é aquele que traz o calor, embora não seja propriamente um portador da luz. Ibsen evidencia isto no pathos maravilhoso da cena da morte da austera e dedicada mãe de Peer, que à beira da morte é confortada pela ternura brincalhona de Peer, uma cena que contrasta abertamente com a recusa, detestável e baseada em princípios, de Brand em suavizar a morte da sua própria mãe mesquinha e miserável.

Muita da reacção crítica a Peer Gynt consiste simplesmente em ver Peer como Brand de pernas para o ar. Uma vez que a essência de Brand é «Nenhum compromisso ! », o eu gyntiano é identificado como mero enfeite, numa interpretação fraca da injunção do Grande Boyg: «Vai de volta.»

Peer é uma multiplicidade de autocomplacências, mas dificilmente se limita ao compromisso pelo compromisso. Como é próprio da Idade Democrática, Peer é o homem natural - demasiado natural. Também é, tal como Brand e Juliano, o Apóstata, o homem preternatural, impelido pela trollicidade e pela necessidade de transcender a trollicidade. Perto do fim, não gostamos muito de Peer quando, a bordo do navio, se mostra cruel para com a tripulação; ou do Peer naufrago, afogando o cozinheiro com um toque de satisfação. Mas a maioria das vezes, Peer provoca a nossa afeição. O lado violento que há nele reflecte não só a sua trollicidade, mas também a sua origem e condição mitológicas de matador de trolls.

Ibsen baseou declaradamente o seu Peer Gynt num caçador quase histórico, Peer Gynt, que é o herói de um conto popular norueguês. Este caçador encontra o Grande Boyg, um troll misterioso e invisível, que é uma presença sinuosa como uma cobra; mas ao contrário do Gynt de Ibsen, que tem de seguir a imposição de Boyg de ir de volta dele, o herói do conto popular mata o Boyg. A seguir, este temível caçador procede à matança dos trolls que fazem amor com as raparigas da horda, as mesmas apaixonadas raparigas que fascinam o Peer Gynt de Ibsen. O autor dramático atenua a violência do Peer original, ao mesmo tempo que conserva a reputação do herói como

A I D A D E D E M O C R Â T I C A

353

tórias. O Peer de Ibsen é um camponês norueguês do século XIX, oriundo de uma família em decadência, e não é um estranho caçador, excepto nas suas fantasiasções. O conjunto de anelos que daqui resulta dificilmente indicia que Peer seja aquilo que W. H. Auden interpretou como sendo : o artista-génio como novo tipo de herói dramático. O Peer de Ibsen não é artista nem génio, e Auden teimou brilhantemente em entender isto de modo errado :

o Peer que vemos no palco não tem apetites nem desejos, no sentido vulgar; ele joga a tê-los. Ibsen soluciona o problema da apresentação de um poeta em termos dramáticos, mostrando-nos um homem que encara quase tudo o que faz como sendo um papel atribuído a um actor, quer se trate do comércio de escravos ou de ilusões quer de ser um Profeta do Médio Oriente. Na vida real, um poeta teria escrito um drama acerca do tráfico de escravos, depois um outro drama acerca de um profeta mas, no palco, a representação dramática está em vez do fazer.

O Peer que encontramos nas páginas de Ibsen é mortificado por apetites e desejos maravilhosamente vulgares, e é com certeza muito mais um homem natural do que um poeta. Contudo, a apreensão de Auden subsiste; Solness, em O Construtor Solness é arquitecto, enquanto Rubek, em Quando Nós, os Mortos, Despertarmos, é escultor. Quanto ao manuscrito de Le0berg que, em Hedda Gabler, foi destruído pelo fogo, não parece ser para nós nem para Ibsen uma grande perda cultural. Auden procura o poeta inexistente em Peer Gynt porque Ibsen dá a impressão de manter uma relação íntima com o seu protagonista, mais do que com Brand ou com o imperador Juliano. Parte do mistério do Ibsen humano e estético que reside em que, de entre todas as suas personagens, é em Peer Gynt e Hedda Gabler que ele parece investir muito mais de si mesmo. Ele é Hedda, tal como Flaubert é Ema Bovary. A relação com Peer Gynt é muito diferente, e vive na barra existente entre identidade/

não-identidade. Se nos enredarmos novamente na associação que Shaw fez de Peer Gynt com Dom Quixote e Hamlet, o fenómeno que temos é o de um universalismo estético que transcende os cânones

nacionais. Hamlet não é, provavelmente, uma representação da própria imaginação de Shakespeare; Macbeth está mais próximo dessa intensidade profética. Ninguém tem necessidade de especular acerca do Dom e de Cervantes, pois Cervantes termina o seu romance épico com uma declaração bastante clara: «Para mim só é que nasceu Dom Quixote, como eu nasci fadado para ele só. Ele soube obrar, eu escrever. Os dois fazemos um só1.»

Para a tradução desta passagem de D. Quixote de la Mancha foi utilizada a versão de Aquilino Ribeiro (Bertrand, Lisboa, 1959).

354

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Seria para nós chocante pôr «Peer Gynt» onde está «Dom Quixote», e Ibsen nunca o teria feito. Contudo, foi verdadeiramente só para Ibsen que Peer nasceu, e Ibsen para ele, muito embora nenhum deles (no sentido de Cervantes) soubesse talvez como obrar. Outras peças há de Ibsen que conseguem alcançar eminência trágica, mas nada mais é tão fecundo. Eric Bentley, há quase meio século atrás, qualificou com precisão Peer Gynt como «uma obra-prima e uma delícia», e encorajou-nos a interpretar com alguma simpatia este grandioso poema dramático. O vocábulo «delícia» é mais da minha preferência.

Os contemporâneos de Ibsen não apreciaram o IV Acto e o V Acto, que constituem o esplendor da obra, nunca ultrapassado por Ibsen enquanto invenção, a qual é a essência da poesia. Os dois actos juntos são consideravelmente mais longos do que os outros três juntos, e transcendem a saga do jovem Peer. Do 1 Acto ao III Acto é-nos mostrado Peer com vinte anos, vitalista e imparável, em disputa com vizinhos e com trolls. Julgando-se indigno de Solveig por causa das suas trollescas aventuras amorosas, e isolado em virtude da morte de sua mãe, Peer parte para o exílio, e a peça torna-se surrealista, talvez irrealista, mais perto de Beckett do que de Strindberg. O esplêndido e hilariante IV Acto abre na costa de Marrocos, prossegue no deserto do Sara e acaba num manicómio do Cairo. Peer é agora um magnificamente corrupto traficante de escravos americanizado, que oferece um jantar ao ar livre a amigos íntimos igualmente corruptos - de nacionalidade inglesa, francesa, prussiana e sueca -, e a quem expõe a filosofia moral gyntiana: O eu gyntiano é um exército

De anelas, apetites, desejos,

O eu gyntiano é um mar poderoso

De capricho, exigência, proclividade,

- Em resumo, o que quer que instigue a minha alma

E me faça viver segundo a minha própria vontade -,

Mas tal como o nosso Senhor precisou de barro

Para ser o criador do universo,

Assim eu preciso de ouro para desempenhar

O papel de imperador com alguma eficácia.

O troll em Peer levou a melhor, dado que, na prática, ele seguiu a injun

ção do velho Rei Troll: «Troll, para ti mesmo sê bastante ! », em vez do lema humano: «Homem, para ti mesmo sê verdadeiro ! » Segundo a coerência trollesca, e estando a decorrer a revolta grega contra os Turcos, Peer inverte o heroísmo byroniano e propõe que se financie os Turcos. Quando os sócios fogem com o seu iate carregado de ouro, e depois explodem com ele, Peer dá graças a Deus, ao mesmo tempo que se lamenta de a Divindade ser tão pouco económica.

A I D A D E D E M D C R A T I C A

355

O herói dos primeiros três actos é agora mais claramente um herói-vilão, mas é também consistentemente mais engraçado e até mais simpático, em virtude de as suas deploráveis desventuras aludirem tão expressivamente a uma disposição universal das fantasias humanas. Sabendo que, de alguma maneira, ainda continua a ser um eleito, o tratante Peer trepa com alguma esforço a uma árvore, onde o vemos a combater macacos como se estes fossem outros tantos trolls. Com a sua habitual despreocupação, vagueia a seguir pelo deserto e vai meditando sobre a forma de tornar o deserto melhor do que é.

De repente, damo-nos conta de que Peer é o elo entre o Fausto de Goethe e o Poldy Bloom de Joyce. Cada um deles sonha com um novo domínio, arrancado à natureza em ruínas; mas o reino à beira-mar de Fausto, Gyntiana e a Nova Bloomusalém de Poldy, na Nova Hibernia do futuro, são todos mais bem resumidos por Peer:

No meio do meu mar, num rico oásis,

Irei reproduzir as raças nórdicas.

O sangue dos homens dos vales é quase real;

Os cruzamentos árabes farão o resto.

Dentro de uma enseada, por sobre uma praia em declive, Descobrirei
Peeropolis, a minha cidade.

O mundo é obsoleto! As idades chamam agora.

Por Gyntiana, a minha terra virgem!

Ibsen combina farsa, fantasia e um pathos cheio de ternura no momento em que Peer decide exigir uma cruzada contra a Morte, pressagiando a magnífica demanda do V Acto. O destino (e Ibsen) trazem até Peer o cavalo e as vestes que haviam sido roubados ao imperador de Marrocos. Sublimemente montado e ataviado, Peer põe-se a caminho para ser profeta, rodeado de várias dançarinas chefiadas por Anitra, uma celebradora particularmente atraente do eu gyntiano. Como profeta, Peer está muito perto de ser bem-sucedido, mas cai no quotidiano quando tenta ter uma satisfação mais secular com a matreira Anitra, que foge com o cavalo e a riqueza do profeta, e sem satisfazer de modo nenhum o pobre Peer. Ficamos a gostar ainda mais de Peer pelo seu rápido virar de costas a esta última humilhação erótica: Tentar parar o tempo, não fazendo caso e dançando;

Lutar contra a corrente, aperlaltando-se e pondo um ar elegante!

Arranhar o alaúde, e acreditar no amor,

Depois acabar como uma galinha - ficando depenado.

Esse é comportamen to a que se deve chamar furor poético -

Depenado! ó meu Deus, e que bem depenado eu fiquei!

•

356

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Terminada a sua carreira profética, Peer decide ser um velho historicista, desnatadeira da história. Como se fosse um novo Vico, procura «a essência do passado», e vai para o Egipto ouvir a estátua de Mémnon dar as boas

-vindas ao nascer do Sol. O impulso de Peer é uma paródia do impulso de Fausto na Parte II do poema de Goethe - que, aliás, paira como um fantasma ao longo do IV Acto e do V Acto de Ibsen. Mas em vez da extraordinária revivificação que Goethe faz do elemento clássico, com Fausto a ser o amante de Helena, aqui temos Peer a ser um turista norueguês, que escreve no seu livro de notas o seguinte:

A estátua cantou. Escutei sons bem definidos,

Mas não consigo vislumbrar o significado.

Uma alucinação, com toda a certeza,

Nada mais digno de nota hoje.

Em vez de levar Peer para o escuro abismo retrógrado da história clássica, Mémnon apenas lhe faz lembrar o Rei Troll. Aquilo que devia ser uma confrontação ainda mais imponente com a Grande Esfinge, em Gizé, volta a falhar como história do mundo, e para Peer parece não ser outra coisa senão mais um encontro com o Grande Boyg. A resposta edipiana ao enigma

« Ü que é o homem? » é dada não por Peer, mas por Begriffinfeldt, director do manicómio do Cairo, que também está de visita à Esfinge em busca de compreensão (que é o que o nome Begriffinfeldt significa literalmente) .

A busca termina quando Begriffinfeldt proclama Peer como Imperador dos Intérpretes, aquele que resolveu o enigma da vida ao dizer acerca da Esfinge trollesca que «Ele é ele mesmo > > . Confundido mas voluntarioso para sempre, Peer vai parar ao Clube dos Eruditos, ou ao manicómio onde Begriffinfeldt fecha os guardas numa jaula e liberta os internados, fazendo uma grandiosa declaração anti-hegeliana: «A Razão Absoluta/ Morreu ontem às onze horas da noite. »

A razão está morta, e é o abalado Peer quem reina em seu lugar, recebendo a homenagem demente de Huhu, um reformador da língua; e também a de um felá, que traz às costas a múmia do rei Ápis; e, acima de tudo, também a de Hussein, um ministro do governo que vive na ilusão de que é uma caneta. Para Ibsen, estas eram violentas sátiras políticas contemporâneas, mas hoje vivem na sua própria loucura inspirada. Peer manda Huhu interpretar os macacos marroquinos com quem combateu antes, e dá instruções ao felá para este se enforcar, a fim de vir a ser como o rei Ápis. Benigna como a questão de Huhu acaba por ser, o suicídio real do felá deixa, no entanto, Peer horrorizado, e um segundo suicídio, o do homem-caneta

Hussein, acaba por ser demasiado para Peer, fazendo-o desmaiar. Numa apoteose sublimemente sórdida, Begriffinfeldt coroa Peer, entretanto in-

A I D A D E D E M O C R Â T I C A

357

consciente, com uma grinalda de palha, e todos dão vivas ao Imperador do Eu à medida que acaba o IV Acto.

Não consigo pensar numa peça do século xx que consiga igualar o IV Acto de Peer Gynt como reposição da tradição de Aristófanes e de Fausto, Parte II. O vigor literário de Ibsen mantém-se inabalável ao longo das extravagantes invenções que se vão sucedendo umas às outras. Seja o que for que Peer represente, procederemos muito mal se a propósito dele invocarmos moralizações agostinianas, como aconteceu com muitos dos melhores críticos de Ibsen. Ibsen tem mais de escorpião que de moralista e, nesta peça, mais de dionísíaco que de tudo quanto tivermos compreendido. Eric Bentley é talvez um pouco severo para com Peer, mais severo do que Ibsen foi: Peer Gynt é um anti-Fausto. A peça mostra a outra faceta dos esforços de Fausto, os esforços do carreirismo moderno com todas as suas vastas implicações.

Na sua divertida fantasia de escrúpulos, no seu egoísmo aventureiro, na sua luta na imoralidade, Peer Gynt é o Dom Quixote da liberdade iniciativa, e devia ser o santo padroeiro da Associação Nacional dos Industriais.

Numa certa fase, Peer foi, de facto, um grande extorsionário de dinheiro, mas nos últimos tempos é demasiado vitalista e metamórfico para se submeter a qualquer papel, e a absorção dele em si mesmo gera um desinteresse prático. Peer é um génio da ordem do jogo, trollesco e maníaco.

Ibsen, tal como Cervantes e Shakespeare, não está interessado na Queda do Homem. A trollicidade não é uma revolta contra Deus, mesmo quando se manifesta mais nos homens que nos trolls. O IV Acto de Peer Gynt é tão anticristão quanto anti-hegeliano; a razão absoluta e a espiritualidade absoluta morrem em conjunto à meia-noite, ao passo que o desgastado Peer continua a viver.

Pensem os seus críticos o que pensarem, Ibsen não encara Peer como um falhado ou como um homem vazio. Fausto, Parte II, é um poema dramático mais grandioso do que Peer Gynt, mas, ao contrário de

Fausto, Peer é a triunfante representação de uma personalidade. Aquilo que Ibsen valoriza em Peer é aquilo que nós devemos valorizar: o idiossincrático que recusa dissolver-se no que é redutor ou no lugar-comum, e que constitui a luta agonística [agon] 2

do V Acto da peça. Divirjo fortemente da perspectiva partilhada hoje em dia por muitos, e que Michael Meyer, no seu Ibsen on File [« Ibsen em Arquivo»]

(1985), expressa com bastante clareza:

Vale a pena inserir uma nova nota para repetir que «um génio do jogo» corresponde ao inglês a genius of play, remetendo o leitor, mais uma vez, para a nota da p. 1 39.

«Luta agonística» [agon]. Veja-se a nota da p. 18.

358

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Quer se encare Peer como tendo morrido no manicómio quer no naufrágio, o V Acto representa seguramente ou o desenrolar da sua vida passada - que tem lugar na sua mente na altura da morte - ou (o que é talvez a mesma coisa) o vaguear da sua alma no Purgatório.

O Peer Gynt de Ibsen não morre, nem no manicómio nem no naufrágio. Ele está bem vivo quando, no final, cai o pano. Tal como Odisseu e Sancho Pança, e ao contrário de Dom Quixote, Falstaff e Fausto, Peer é um sobrevivente, como convém ao precursor de Leopold Bloom. Ibsen enterra Brand com prazer debaixo de uma avalanche, mas não suporta ter de matar Peer Gynt. Os grandes trolls, Hedda Gabler, Solness e Rubek, têm todos de morrer, mas o Peer trollesco, que constitui o sentido da vida possuído por Ibsen, tem de viver. Todo o V Acto é uma recusa da morte pela água, da dissolução, do sofrimento do Purgatório. A apoteose faustiana numa esfera angelical e feminina não é para Peer Gynt; em vez disso, Ibsen providencia um regresso à mulher que se torna ao mesmo tempo mãe e noiva bastante tardia.

Os críticos e os encenadores não devem ter receio de que isto seja melodramático e sentimental, pois é sem dúvida a afronta final de Ibsen num drama interminavelmente afrontoso. Os trolls não conseguiram destruir Peer, porque ele tinha mulheres a apoiá-lo, e tanto o Estranho Passageiro como o Fundidor de Botões são contrariados pelo mesmo enigma byrónico e goethiano. A relação de

Peer com Aase, a sua mãe, e com a Solveig cheia de virtude é deliberadamente obscurecida por Ibsen, na medida em que aquilo que com mais probabilidade nós recordamos são as aventuras eróticas do protagonista, humanas e trollescas. O elemento de ligação é o prazer, em nome do qual Ibsen perdoa a Peer quase tudo.

O V Acto dá-nos um Peer mais sombrio, revelando os seus primeiros momentos repulsivos na peça. Parte do duradouro estranhamento de Peer Gynt encontra-se no facto de ser mais uma trilogia de dramas que uma única obra.

O Peer de vinte anos de idade dos três primeiros actos é um vitalista heróico, inquietadoramente estranho¹ ao ponto de ser, em parte, um troll nas suas energias e desejos. O Peer de meia-idade do IV Acto é tanto um humorista amadurecido como um miserável tratante, e as suas fantásticas aventuras só por pouco se mantêm dentro de limites naturais. O sobrenatural impregna o último acto, no qual o Peer idoso, um pouco à custa do seu humor, ao mesmo tempo mais bafiento e mais acerbo do que alguma vez havia sido antes. Embora Peer Gynt seja a peça mais original de Ibsen e a menos shakespeariana, este duplo desenvolvimento em Peer assemelha-se às fortunas de Falstaff na altura em que a segunda parte de Henrique IV se aproxima do fim.

«Inquietadoramente estranho» [uncanny]. Veja-se a nota da p. 437 e a nota 1 da p. 438.

A I D A D E D E M O C R Â T I C A

359

O regresso ao mar, aos vales e montanhas da Noruega tem muito, mas não tudo, a ver com a mudança de atmosfera do último acto. A velhice

-

a de Peer e, por prolepse, a de Ibsen - fixa a tristeza de um cosmo onde a morte se insinua constantemente. Tal como Goethe em Fausto, Parte II (a quem, também aqui, ele deve alguma coisa), Ibsen tem uma visão francamente elitista da imortalidade. A grande multidão de almas é fundida numa reserva comum, onde a nova vida vai buscar o seu espírito; mas as almas grandes, criativas, conservam a sua individualidade após a morte. Este conceito remonta a Petrarca, mas Goethe e Ibsen dão-lhe um rumo desesperado no sentido do literalismo. A questão torna-se então a seguinte: qual é a grandeza de Peer Gynt, agora na sua condição mais ferozmente trollesca, que justifica o manter à distância o Estranho Passageiro e o Fundidor de

Botões ? Uma coisa é Gretchen (e Goethe) salvar Fausto, mas por que motivo é, então, ainda mais convincente que Solveig (e Ibsen) salve Peer Gynt?

Ibsen, em abono da sua reputação dramática, não nos facilita este problema. Pela primeira vez, é-nos desagradável deparar com Peer, a não ser que se seja o bastante sinistro Estranho Passageiro, que pede que lhe dêem o cadáver de Peer, tendo por finalidade uma investigação repugnante, e que profere o memorável comentário do herói: «Ninguém morre a meio do último acto.» Mas a dois terços do final do último acto Peer encontra o Fundidor de Botões, que molda o resto da peça. A dívida de Ibsen a Goethe neste ponto foi bem vista por A. E. Zucker em 1942, que correctamente comparou o tom do Fundidor de Botões com o de Mefistófeles. A inventividade de Ibsen equipara-se à de Goethe em humor macabro e sardónico, possuindo a força acrescida que advém de uma obsessão que durou a vida inteira, e que remonta à própria infância de Ibsen. Quando era rapaz, Ibsen tinha utilizado uma concha de fundição num jogo de moldagem de botões, exactamente como Aase, cedo na peça, diz que o Peer infantil havia feito o mesmo. Quando o Fundidor de Botões diz a Peer «Tu conheces a arte», está a tocar numa fonte onde o fascínio dos primeiros tempos se mistura com o terror. A metáfora envolvida é bíblica e profética, implicando mais a purificação que o castigo, embora esta «purificação» consista ironicamente na perda da auto-identidade, o que constitui um horror especial para Peer (e para Ibsen)

.

«Amigo, é altura de dissolver» é a oblíqua observação que o Fundidor de Botões faz a Peer, e parte do curioso encanto do Fundidor de Botões encontra-se na paciência que revela, na complacência com que se deixa adiar até à próxima encruzilhada. Ele sabe que Peer irá encontrar o desvairado e já destituído Rei Troll antes dessa próxima reunião, e que irá ouvir de novo a palavra trollesca: bastante. «Troll, para ti mesmo sê bastante ! »

segue-se, na prática, a «Amigo, é altura de dissolver» . No segundo encontro entre ambos, o diálogo entre Peer e o Fundidor de Botões sofre uma

360

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

mudança que os críticos têm tendência a cristianizar. Peer, num estado de sincera confusão, pergunta o que é « ser nós mesmos », a

que o Fundidor de Botões responde com um paradoxo demasiado fácil: « Ser nós mesmos é matarmo-nos a nós mesmos.»

Mas porque é que devemos pensar que o Fundidor de Botões fala por Ibsen ou, antes, pela peça? Não há em lado nenhum em Ibsen qualquer protagonista que encontre a sua identidade própria através do suicídio, incluindo Rubek, no final de Quando Nós, os Mortos, Despertarmos, e Hedda Gabler. Nenhum outro artista literário estava menos interessado em matar

-se a si mesmo que Ibsen, e estou convencido de que aquilo que o Fundidor de Botões quer verdadeiramente dizer é que ele é suficientemente sábio para aceitar o perpétuo adiamento. Como é que se pode, de outra maneira, dissolver Peer Gynt naquilo que é comum? Peer receia tanto um fim tão inverosímil quanto aquele que se oferece a uma curiosa personagem chamada « O Esguio », a versão ibseniana de Mefistófeles. Mas o Esguio acha que Peer não merece ser condenado, pelo menos incógnito. Quanto ao Peer Gynt de renome, o quixotesco imperador de si mesmo, isso já é outra coisa, e o Esguio parte em direcção ao sul em busca dele, mal orientado pelo Peer que entretanto se não dera a conhecer.

A separação cada vez maior entre o Peer real e o Peer lendário parece começar a ser o centro último da peça. Pela terceira vez, o Fundidor de Botões dá-se por vencido, e o advento de Solveig, ao mesmo tempo Beatriz e Gretchen, transforma a situação. Mesmo assim, o drama termina numa antifonia de vozes, as de Solveig e do Fundidor de Botões, procurando neutralizar-se mutuamente. O Fundidor de Botões promete um encontro na encruzilhada final, enquanto Solveig abraça Peer, prometendo uma regressividade sem fim. Não há muitas razões para afirmar que Ibsen dá o seu aval a uma ou a outra promessa. Para ele, tal como para nós, a peça termina em ironia, isto é, desprovida de significado. Peer não é salvo de uma dissolução final nem condenado a essa dissolução. Em vez disso, ele irá dormir e sonhar. É certo que ele não será bastante para e nele mesmo, e terá ficado purificado; mas, adormecido no regaço de Solveig, será que ele é ele mesmo?

PEER GYNT tem cerca de mais quinhentos versos do que o Hamlet completo, se bem que seja uma obra breve quando comparada com Fausto. Peer Gynt é, claramente, o Hamlet e o Fausto de Ibsen, a peça ou o poema dramático em que é revelada a total amplitude de uma imaginação.

Tendo Brand por prelúdio e Imperador e Galileu por epílogo imenso, Peer Gynt é o centro de Ibsen, contendo tudo quanto ele tinha, tudo

quanto ele carregou para as peças em prosa da sua pretensa fase maior. Para mim, a canonicidade de Peer Gynt é uma com a sua trollicidade, mesmo se as

A I D A D E D E M O C R A T I C A

361

melhores das peças em prosa é que são as mais trollescas, particularmente Hedda Gabler.

Voltar à trollicidade de Ibsen equivale a voltar a Ibsen, o dramaturgo, na medida em que a quinta-essência do ibsenismo é o troll. Qualquer que tenha sido o seu significado no folclore nórdico, o troll é, em Ibsen, a figura para a sua própria originalidade, a assinatura do seu espírito. Os trolls tinham importância para Ibsen sobretudo pela dificuldade que há em distingui-los das pessoas, uma dificuldade que se viu aumentada nas peças mais tardias.

A dificuldade, pelo menos para Ibsen, não era uma questão moral nem religiosa. Será Brand um troll? A pergunta é fastidiosa, não sendo, no entanto, irrelevante; mas deixa de ser fastidiosa a partir do momento em que a fazemos tendo em vista Hilde Wangel, Rebecca West, Hedda Gabler, Solness (o construtor) e Rubek, entre outros.

A trollicidade, para e em Ibsen, é uma questão de cartografia psíquica.

Em Goethe, o demoníaco é a própria categoria da trollicidade, mas não penetra tudo. Com Ibsen não há limites, e não sabemos quem é completamente humano e quem está contaminado pelos demónios nórdicos. Contudo, o nosso interesse tende a aumentar quando as personagens são trollescas, e a fórmula, em Ibsen, torna-se, por isso, algo que está próximo do princípio oculto de que o dramático é um outro nome do preternatural. Isto é muito diferente daquilo que Ibsen pretensamente é; mas o verdadeiro Ibsen, enquanto autor dramático, assemelha-se ao seu próprio troll sinuoso, o Grande Boyg. Esse facto devia ensinar-nos, no mínimo, a deixar de qualificar Peer Gynt como um débil moral, um evasivo fazedor de compromissos, um eu não realizado. Ele é um troll de fronteira, fascinante e vitalizante, tal como Ibsen. Há muito tempo atrás, Eric Bentley destacou que o Ibsen mais tardio era um realista por fora, e uma vasta fantasmagoria por dentro. Bentley tinha razão, é claro: em Brand, Peer Gynt e Hedda Gabler o dentro e o fora não podem ser distinguidos, e são-nos dadas demarcações mais espectrais, sons mais penetrantes do que em qualquer outro drama surgido desde então.

Q U A R T A P A R T E

A Idade Caótica

1 6

Freud: U ma Leitu ra S h a kespea ria na

TODOS O S CRÍTICOS têm (ou deviam ter) a sua anedota crítica favorita. A minha consiste em comparar «a crítica literária freudiana» ao Sagrado Império Romano: nem sagrado, nem romano, nem império; nem crítica, nem literária, nem freudiana. Freud só em parte é culpado da atitude redutora dos seus seguidores anglo-americanos, e não deve ser responsabilizado pela psicolinguística franco-heideggeriana de Jacques Lacan e companhia. Quer se acredite que o inconsciente é um motor de combustão interna (freudianos americanos), quer uma estrutura de fonemas (freudianos franceses), quer uma metáfora antiga (como eu acredito), não se interpreta Shakespeare com mais proveito se se aplicar às peças o mapa freudiano da mente ou o seu sistema analítico. A alegorização que Freud fez de Shakespeare deixa tanto a desejar quanto as alegorizações actuais de tipo foucaultiano (novo historicismo), marxista e feminista, bem como as ultrapassadas perspectivas cristãs e morais que se exercem sobre as peças através das lentes ideológicas.

Ensinei durante muitos anos que Freud é, no essencial, Shakespeare em prosa: a visão que Freud tem da psicologia humana provém, de uma maneira não totalmente inconsciente, da sua leitura das peças. O fundador da psicanálise leu Shakespeare em inglês ao longo de toda a sua vida, e reconheceu que Shakespeare havia sido o maior dos escritores. Shakespeare perseguiu Freud tal como nos persegue a todos nós; deliberada e inintencionalmente, Freud deu por si a citar (e também a citar mal) Shakespeare nas conversas que mantinha, nas cartas que escrevia e, ainda, na criação de uma literatura própria da psicanálise. Não creio que seja correcto afirmar que Freud gostava

366

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

tanto de Shakespeare quanto gostava de Goethe e Milton. Parece-me até duvidoso que ele possa ser visto como ambivalente em relação a Shakespeare.

Freud não gostava da Bíblia nem mostrou qualquer ambivalência em rela

ção a ela, mas Shakespeare, muito mais do que a Bíblia, veio a constituir para Freud a sua autoridade escondida, o pai que ele se recusava admitir.

Conscientemente ou não, num determinado nível Freud associava estranhamente Shakespeare a Moisés, tal como é revelado no seu ensaio sobre o Moisés de Miguel Ângelo. Esta notável meditação acerca da escultura de Miguel Ângelo foi publicada por Freud em 1914 no jornal psicanalítico *Imago*, mas anonimamente, como se Freud desejasse repudiá-la, ao mesmo tempo que a dava a conhecer aos seus discípulos. Nesse ensaio, Freud começa por comentar o efeito de perplexidade, ou de enigma, desencadeado por algumas obras-primas da literatura e da escultura e, antes de mencionar o Moisés de Miguel Ângelo, fala de Hamlet como um problema que a psicanálise solucionou. Um dogmatismo muito pouco atraente repassa esta declaração, escudada como está pelo anonimato: Consideremos agora Hamlet, a obra-prima de Shakespeare, com mais de trezentos anos de existência. Tenho-me mantido ao corrente da literatura psicanalítica e cheguei à conclusão de que somente a psicanálise, após fazer remontar o assunto ao tema de Édipo, solucionou o enigma que é o efeito causado por esta tragédia. Mas, antes disso, que a bundância de diferentes tentativas de interpretação, irreconciliáveis entre si, que variedade de opiniões acerca do carácter do herói e das intenções do autor! Será que Shakespeare a pelou à nossa simpatia para com um doente, ou para com um sujeito medíocre e nada ptado, ou para com um idealista, demasiado bondoso face ao mundo real? E como nos deixa tão indiferentes muitas dessas interpretações, que em nada podem contribuir para explicar o efeito do drama e antes procuram fundamente a sua magia unicamente na impressão causada pelo seu pensamento e pelo esplendor da sua expressão linguística! E, no entanto, não denunciam estes esforços a necessidade que se sente de descobrir uma outra causa para esse efeito?1

Em vez de discutir esta perspectiva, prefiro perguntar por que razão tinha Freud de escolher a utilização de Hamlet em ligação com o Moisés de Miguel Ângelo. Por acaso, Freud é muito mais sugestivo e imaginativo na interpretação da estátua de mármore do que na redução que faz da mais com-Sigo a versão portuguesa do ensaio «*Moisés de Miguel Ângelo*», que se encontra na antologia intitulada: Sigmund Freud. Textos Essenciais sobre Literatura, Arte e Psicanálise, tradução de Manuela Barreto; selecção, prefácio, revisão científica e notas de José Gabriel Pereira Bastos e Susana Trovão Pereira Bastos

A

I D A D E C A Ô T J C A

367

plexa personagem de Shakespeare a vítima de uma fixação edipiana. Talvez a identificação com Moisés estimulasse a imaginação de Freud, mas estou mais inclinado a acreditar que Shakespeare provocava em Freud uma ansiedade considerável, enquanto Miguel Ângelo não lhe provocava nenhuma. Freud veio, por fim, a ligar indirectamente Moisés e Shakespeare de uma maneira inquietante; ambas as figuras não eram quem pareciam ser, e Freud recusou

-se a aceitar qualquer explicação tradicional acerca de qualquer delas. Na fase final de Freud, a obra Moisés e o Monoteísmo substituiu por um egípcio o bíblico profeta hebraico de Deus, ao mesmo tempo que era atribuída a William Shakespeare uma existência histórica como actor, mas não como escritor.

Até à altura da sua morte, Freud manteve-se firme na crença de que Moisés tinha sido egípcio, e que o conde de Oxford havia escrito as peças e os poemas erradamente atribuídos a Shakespeare. Esta última ideia, inventada por J. Thomas Looney [Looney = pateta J no seu Shakespeare Identified

[« Shakespeare Identificado» J (1921), é ainda mais louca do que a primeira. Seja como for, a hipótese Looney tornou-se em poucos anos a verdade de Freud, e era ainda afirmada na sua obra final, publicada postumamente como Esboço de Psicanálise. Nada, é claro, podia ser mais pateta: Edward de Vere, décimo sétimo conde de Oxford, nasceu em ISSO e morreu em 1604.

Tinha, portanto, falecido antes da composição d' O Rei Learj Macbeth, António e Cleópatra, bem como dos romances1 shakespearianos tardios. Para se ser um looneyita tem de se começar por defender que estas peças foram deixadas em manuscrito por morte de Oxford, e ir por aí fora. Como é que Freud, provavelmente a melhor mente do século, pôde cair numa tal tontice?

O desejo manifestado por Freud de Shakespeare não ser Shakespeare adquiriu uma grande variedade de formas antes da sua ditosa

descoberta da hipótese Looney. Sente-se que Freud estava aberto a qualquer sugestão que indicasse que o filho do fabricante de luvas de Stratford, o actor William Shakespeare, era um impostor. Ernest Jones, o hagiógrafo de Freud, diz-nos que Meynert, que ensinou a anatomia do cérebro ao jovem Freud, acreditava na teoria de que Sir Francis Bacon havia escrito Shakespeare. Apesar da sua admiração por Meynert, Freud recusou ser um baconiano, mas por uma razão reveladora: é que o conseguimento cognitivo de Bacon, somado à eminência de Shakespeare, ter-nos-ia dado um autor com «O cérebro mais poderoso que o mundo jamais gerou».

Ao rejeitar a tese baconiana, Freud deitou mão de toda e qualquer ideia esquisita que circulasse sobre e contra Shakespeare, incluindo uma acadé-

Por «romances» entende-se aqui o que em inglês se designa por romance, que é a categoria utilizada por Harold Bloom, e que no caso de Shakespeare inclui quatro das cinco últimas peças que este autor escreveu: Péricles, Cymbelin, O Conto de Inverno e A Tempestade. Para mais esclarecimentos veja-se a nota da p. 142.

368

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

mica sugestão italiana de que o nome era uma versão de Jacques Pierre ! Se alguém tivesse insinuado uma qualquer revelação da verdadeira identidade do actor de Stratford, sente-se que Freud teria estado receptivo a ela. Quando deparou com o livro de Looney em 1923, Freud engoliu-o sem qualquer cepticismo. Não importava que o conde de Oxford tivesse morrido antes de Lear ter sido composto; o que importava enormemente era que Oxford, tal como Lear, tinha tido três filhas. O que é que estava a trabalhar na mente subtil e poderosa de Freud que permitia que literalismos como este fossem levados a sério? O complexo de Édipo, imposto algumas décadas antes a Hamlet por Freud, era agora o complexo de Oxford. Enquanto autor de Hamlet, Oxford perdera o pai quando era ainda criança e, por fim, afastara

-se da mãe, que havia voltado a casar. De nada teria servido dizer a Freud que tal prática era frequente entre a alta aristocracia isabelina; ele queria, ele precisava que o poeta de Hamlet, O Rei Lear e Macbeth, fosse um nobre rico e poderoso.

Se, como eu defendo, Freud devia, de facto, bastante a Shakespeare,

como é que o fardo podia ficar mais leve sendo Oxford o precursor, e não o actor oriundo da província? Seria isto meramente o resultado do vienense snobismo social de Freud? A minha suposição é que Freud queria desesperadamente ler as grandes tragédias como revelações autobiográficas. O actor de Stratford servia perfeitamente como o dramaturgo d' As Alegres Comadres de Windsor mas não como o criador de tragédias domésticas dos de alta condição: Hamlet, Lear, Otelo, Macbeth. Numa carta dirigida ao seu velho amigo Arnold Zweig (2 de Abril de 1937), Freud chega perto de perder a compostura diante da incapacidade de converter o desorientado Zweig ao looneyanismo (tradução inglesa de Ernst L. Freud) : Ele dá a impressão de não ter a bsl uta mente nada que justifique a sua pretensão, ao passo que Oxford tem q uase tudo. É para mim bastante i nconcebível que Shakespea re tivesse obtido tudo em segunda mão - a neu rose de Hamlet, a loucura de Lear, a rebelião de Macbeth e o ca rácter de Lady Macbeth, o ciúme de Otelo, *etc.* Quase me i rrita que tu a poies uma ta l noção.

Leio estas palavras com estupefacção, pois esta é uma mente poderosa e sofisticada, ainda no auge dos seus poderes. Na verdade, é a mente da nossa época, tal como Montaigne foi a mente da época de Shakespeare. A mente de Shakespeare, como Freud sabe mas se recusa a admitir, foi a mente de todas as épocas, e os séculos por vir nunca hão-de conseguir alcançá-lo. Freud, dificilmente uma consciência não imaginativa, chama à imaginação de Shakespeare um obter de «tudo em segunda mão».

A defensiva freudiana é espantosa. É como se ele precisasse desesperadamente de ter Hamlet escrito por Hamlet, Lear por Lear, Macbeth por Macbeth,

,

A

I D A D E C A Ó T I C A

369

Otelo por Otelo. A inferência parece ser a de que o próprio Freud escrevera o seu Hamlet n'A Interpretação dos Sonhosj o seu Lear em Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidadej o seu Otelo em Inibições, Sintomas e Ansiedadej e o seu Macbeth em Para além do Princípio do Prazer. O «homem de Stratford» não podia ter inventado a psicologia freudiana; O conde de Oxford, um seu igual orgulhoso e caprichoso,

também a não podia ter inventado, mas podia tê-la vivido, ao contrário do humilde actor.

A não ser que se seja um freudiano religioso, esta é a história antiga da influência literária e das suas ansiedades. Shakespeare é o inventor da psicanálise; Freud é o seu codificador. Mas ler as obras de Shakespeare de modo desviante¹ não era suficiente para Freud. O precursor ameaçador tinha de ser desmascarado, repudiado, desgraçado. No melhor dos casos, o actor de Stratford era um falsificador e um plagiador. Oxford, o grande desconhecido, era o protagonista trágico capaz, de certo modo, de escrever aquilo que havia sofrido. Em relação a Freud, Oxford é só um Elias para o Messias de Freud; é aquele que grita na vastidão da psique, profetizando a vinda do verdadeiro intérprete. O Moisés egípcio da fantasia de Freud virá a ser assassinado pelos judeus, e tornar-se-á então o pai totémico, mais poderoso do que o profeta vivo havia sido. Na fantasia Looney de Freud, Shakespeare é eliminado, sendo substituído por um aristocrata titânico menos poderoso do que o poeta-dramaturgo vivo havia sido.

OBVIAMENTE, ESTOU AQUI a discutir Freud enquanto escritor e a psicanálise enquanto literatura. Este é um livro acerca do Cânone Ocidental do que, em tempos melhores, chamámos literatura imaginativa, e o verdadeiro consequimento de Freud encontra-se na sua grandeza como escritor.

Enquanto terapia, a psicanálise está a morrer, talvez mesmo já esteja morta. A sua sobrevivência canónica tem de estar naquilo que Freud escreveu.

Poder-se-ia objectar dizendo que Freud é um pensador original, bem como um autor poderoso, ao que eu responderia dizendo que Shakespeare é um pensador ainda mais original. Não é preciso acrescentar o consequimento de Sir Francis Bacon ao de Shakespeare para nos confrontarmos com o maior psicólogo na história do mundo.

O que eu pretendo dizer não é que Shakespeare foi simplesmente um psicólogo moral, enquanto Freud inventou a psicologia de profundidade.

Hamlet não tinha um complexo de Édipo, mas Freud tinha com certeza um complexo de Hamlet, e talvez a psicanálise seja um complexo de Shakespeare. Enquanto estudioso da influência literária, não sei como sobrevalorizar a influência de Shakespeare em Freud. É que ela não difere em espécie, mas

«leitura desviante», veja-se a nota da p. 20.

370

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

unicamente em grau, da influência de Shakespeare em Goethe, Ibsen, Joyce, e em tantos outros que são objecto de estudo neste livro. Mas quero ir mais longe: Shakespeare influencia Freud da mesma maneira que Emerson influencia Whitman. Estamos a falar de precursores primordiais, como quando falamos de Wordsworth em relação a Shelley, ou de Shelley em relação a Yeats, ou de Yeats em relação a todos os poetas anglo-irlandeses depois dele, inclusive o extraordinário Seamus Heaney. Já vimos a ansiedade de Freud na questão de Shakespeare; se Looney nunca tivesse existido, Freud teria inventado um conde de Oxford para si mesmo.

A crítica literária freudiana de Shakespeare é uma anedota celestial.

Quanto à crítica shakespeareana de Freud, ela terá um parto difícil, mas há-de chegar, na medida em que Freud, como escritor, irá sobreviver à da psicanálise. A transferência para um xamã é uma antiga técnica de cura que existe no mundo inteiro, amplamente estudada tanto por antropólogos como por investigadores da história das religiões. O xamanismo precedeu a psicanálise e há-de sobreviver-lhe, pois ele é a forma mais pura de psiquiatria dinâmica.

A obra de Freud, que consiste na descrição da totalidade da natureza humana, transcende em muito a emurchecida terapia freudiana. No caso de haver uma essência de Freud, ela tem de estar na sua visão da guerra civil na psique. Esta divisão pressupõe uma perspectiva do modo como a personalidade se organiza, bem como um certo número de mitos e metáforas que expressem dinamicamente essa organização - ou, em termos mais literários, que a expressem dramaticamente. Estas figurações freudianas incluem a energia psíquica, os impulsos, os mecanismos de defesa. Embora Freud, como convém a um fundador, tenha levado a cabo uma auto-análise a fim de descobrir ou inventar o seu drama do eu, proibiu expressamente todos quantos vieram depois dele de emular o caudilho.

Esta auto-análise primeira fazia depender a sua coerência de um paradigma dramático, e Freud encontrou-o onde os românticos europeus em geral o tinham encontrado: em Hamlet. A minha ideia é

que Édipo foi arrastado por Freud e enxertado em Hamlet, em grande medida para encobrir uma obrigação para com Shakespeare. As analogias freudianas entre as duas tragédias representam fortes leituras desviantes das obras, mas não conseguem ser corroboradas por uma análise que escamoteie a sobrevalorização que Freud fez daquilo a que chamou complexo de Édipo. Um complexo de Hamlet é um assunto muito rico, dado que não há personagem mais inteligente do que esta em toda a literatura ocidental. O Édipo de Sófocles pode ter um complexo de Hamlet (que eu defino assim: pensar não demasiado, mas demasiado bem), mas o Hamlet do homem de Stratford não tem, decididamente, um complexo de Édipo.

O Hamlet de Shakespeare ama e respeita a memória de seu pai, e alberga consideráveis reservas no que respeita à sua mãe. A crença de Freud é a de

A

IDA DE CAÓTICA

371

que Hamlet deseja inconscientemente a mãe, e alberga inconscientemente pensamentos assassinos acerca do pai, do género daqueles possuídos, na realidade, por Cláudio. Shakespeare é muito mais subtil; as suas tragédias edipianas são O Rei Lear e Macbeth¹ mas não Hamlet. A rainha Gertrudes, que recentemente tem beneficiado de várias defesas feministas, não precisa de desculpas. É óbvio que ela é uma mulher com uma sexualidade exuberante, tendo inspirado submissas paixões no rei Hamlet, primeiro, e mais tarde no rei Cláudio. Freud não se deu ao trabalho de reparar nisso, mas Shakespeare teve o cuidado de mostrar que o príncipe Hamlet fora uma criança a quem tinha sido dada pouca atenção, pelo menos por parte do pai. Em lado nenhum da peça se encontra alguém, incluindo Hamlet e o Fantasma, a afirmar que o pai amava o filho. Violento na batalha, tal como Fortinbras, o irascível rei não parece ter tido tempo para o filho por entre os afazeres de Estado, a guerra e a luxúria marital. Assim, quando o Fantasma incita Hamlet à vingança, exclama «Se alguma vez amaste o teu querido pai ..

.

», mas nada diz acerca da sua

própria afeição pelo príncipe. De modo semelhante, Hamlet sublinha, no seu primeiro solilóquio, o afecto que existia entre a mãe e o pai, e a

ausência de qualquer consideração, se alguma havia, por ele. As memórias que ele próprio guarda do amor, dado e recebido, giram todas em torno do pobre Yorick, o bobo de seu pai, que ocupou o lugar dos pais, tão apaixonados que estes estavam um pelo outro: Ai, pobre Yorick! Eu co nheci-o, Horácio, u m homem de a leg ria infinita, de incomparável amor. Às suas caval itas m i l vezes eu andei, e como é agora abomi nável na minha i maginação! Enoja-me vê-lo. Aq u i estiveram os lábios que foram por m i m beijados nem eu sei quantas vezes.

Na cena do cemitério do V Acto, Hamlet está virtualmente para além do sentimento, mesmo quando discute com Laertes para saber quem sentiu mais amor pela Ofélia já morta. A tristeza da fria elegia de Hamlet por Yorick deve ter levado Freud a reflectir que não houve mais nenhuns lábios - nem os de Ofélia, nem os de Gertrudes, nem os do rei Hamlet que o herói tenha beijado tantas vezes que nem sabe quantas. O conceito freudiano do complexo de Edipo é a obra-prima daquilo a que Freud chamou ambivalência emocional, que ele julgava ter sido o primeiro a formular. Rejeitei o complexo de Édipo como sendo bastante irrelevante para Hamlet, mas onde é que Freud deparou com a extraordinária ambivalência afectiva e cognitiva na literatura? Onde senão em Hamlet, a personagem em que Shakespeare investiu totalmente, pela primeira vez, o seu génio para representar a ambivalência? Há já quatro séculos a esta parte que Hamlet tem vindo a ensinar à Europa e ao mundo a lição da ambivalência, e Freud foi um retardatário que apareceu na esteira de Hamlet. Como intérprete de Hamlet, Freud não

372

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

merece ficar aprovado, mas como comentador das preocupações freudianas Hamlet ultrapassa todos os rivais. Eis aqui o ponto de partida, na célebre carta (1 5 de Outubro de 1 897) de Freud a Wilhelm Fliess (tradução inglesa de Eric Mosbacher e James Strachey) :

Desde essa altura eu avancei bastante, mas ai nda não cheguei a um verdadeiro l ugar de descanso. Com u ncar o que está i ncompleto é tão trabal hoso, e afasta r-me-ia para tão longe, que eu espero me descu l pe e se contente em ouvir as pa rtes que já estão determi nadas com seg u ra nça. Se a anál ise conti nuar como eu espero, passá-la-ei toda ela à escrita de maneira sistemática e porei os resu ltados diante de si. Até agora não descobri nada de completa mente novo, mas sim

todas as complicações a que, por esta altura, já estou habituado. Não é fácil. Ser total mente honesto connosco próprios é um bom exercício.

Só me ocorreu uma ideia com valoração geral. Descobri o amor pela mãe e o ciúme pelo pai também no meu próprio caso, e acredito agora que é um fenómeno geral da primeira infância, mesmo se nem sempre ocorre tão cedo quanto nas crianças que se tornaram histéricas. (Analogamente com a «romantização das origens» no caso dos paranóicos - heróis; fundadores da religião.) Se for esse o caso, o poder de atracção de Édipo Rei, a pesar de todas as objecções racionais ao destino inexorável que está pressuposto na história, torna-se inteligível, e pode-se assim compreender a razão pela qual dramas posteriores acerca do destino foram tanto mais fracassos. Os nossos sentimentos levantam-se contra qualquer destino arbitrário, individual, tal como é revelado no Ahnfrau, etc., mas o mito ergue a parte uma compulsão que qualquer um reconhece porque sentiu traços dela em si mesmo. Cada elemento do público foi alguma vez, em fantasia, um Édipo em botão, e esta realização do sonho, representada na realidade até ao fim, faz com que todos recuem horrorizados, com a medida exacta do recalcamento que separa o estado infantil de cada um do seu estado presente. Já me passou pela cabeça a ideia de que a mesma coisa pode estar na origem de Hamlet. Não me refiro às intenções conscientes de Shakespeare mas, antes, à suposição de ele ter sido impenhável a escrever a peça por um acontecimento real porque a sua própria consciência compreendeu a do seu herói. Como é que se pode compreender a frase histórica de Hamlet «Por isso a consciência faz de todos nós cobardes», e a sua hesitação em vingar o pai através da morte do tio, quando ele próprio manda com uma tão grande indiferença para a morte os seus cortesãos e liquida Laertes tão depressa?

Que melhor resposta pode haver a esta pergunta do que o tormento nele desencadeado pela memória obscura de que ele próprio havia pensado nesse acto contra seu pai por causa da paixão por sua mãe - «Se um homem se comportasse segundo o seu mérito, quem escaparia a ser chicoteado?» A sua consciência é o seu inconsciente sentimento de culpa. E não são tipicamente histéricas a sua frieza sexual quando fala com Ofélia, a sua rejeição do instinto

¶

A

IDADE CAÓTICA

de ter fi l hos e, final mente, a sua transferência para Ofélia do acto que era d i rigido a seu pai? E não será q ue, por fi m, ele acaba por conseguir, exactamente da mesma maneira notável que os meus histéricos conseguem, fazer a bater sobre si mesmo o seu castigo e sofrer o mesmo destino que seu pai, ao ser envenenado pelo mesmo rival?

A especial maldade do segundo parágrafo, quando encarada como leitura de Hamlet, faz-me pestanejar e estremecer, mas o seu poder literário sobrevive à fraca leitura desviante de um rival que envenenou Freud, e que continuou depois a envenená-lo. Como são diferentes estes dois parágrafos: Édipo Rei é visto abstractamente e a grande distância do texto, enquanto Hamlet é visto de muito perto, com abundantes detalhes e reminiscências verbais. As considerações feitas acerca de Édipo Rei podiam ser todas elas acerca de qualquer obra literária que se organizasse em torno de um destino trágico, pois não há ali nada que seja exclusivo da peça de Sófocles. Mas Hamlet é para Freud uma questão pessoal: a peça lê-o, e permite-lhe que ele se analise a si mesmo como um Hamlet. Hamlet não é histérico, excepto por breves momentos, mas Freud tem os seus histéricos, os-seus doentes, e assimila Hamlet a eles.

Ainda muito mais interessantemente, Freud assimilou-se a si mesmo a Hamlet, e à ambivalência de Hamlet. Freud continuou a assimilação no seu livro dos sonhos, que era como ele gostava de designar A Interpretação dos Sonhos (1900), onde o complexo de Édipo é abertamente formulado pela primeira vez, embora só viesse a ser nomeado como tal em 1910.

Por volta de 1900, Freud aprendera a mascarar a sua dívida a Shakespeare. No livro dos sonhos ele fornece uma descrição completa (se bem que curiosamente seca) de Édipo Rei antes de passar para Hamlet, a pessoa. Temos o quebra-cabeças de Hamlet, e não Édipo Rei, ser a verdadeira preocupação e o verdadeiro interesse de Freud. Contudo, o termo escolhido não é «O complexo de Hamlet». Poucas figuras na história da cultura tiveram qualquer coisa parecida com o sucesso de Freud em instilar conceitos na nossa consciência. «Mas é claro, é o complexo de Edipo, e todos nós o temos», aprendemos nós a murmurar, mas, de facto, é o complexo de Hamlet, e só os escritores e outros criadores o possuem necessariamente.

Porque é que Freud não lhe chamou complexo de Hamlet? Sem o saber, Édipo mata o pai com um golpe de espada, ao passo que

Hamlet não tinha tais impulsos para com o rei legítimo, embora, como príncipe das ambivalências, ele tivesse com certeza contra-impulsos em relação a toda a gente, e a todos os níveis da sua consciência multiforme. Mas o complexo de Hamlet teria puxado o ameaçador Shakespeare para demasiado dentro da matriz da psicanálise; Sófocles era muito mais seguro, e também oferecia o prestígio das origens clássicas. N'A Interpretação dos Sonhos, Hamlet só entra na discussão de Édipo numa longa nota de rodapé, e só na edição de 1934 é que o ansioso

374

O CÃNONE OCIDENTAL

Freud decidiu elevar a discussão de Hamlet para o seu texto sob a forma de um longo e denso parágrafo (a não ser que surja indicado de outro modo, utilizo a partir de agora as traduções de Freud em língua inglesa da autoria de James Strachey) :

Outra das grandes criações da poesia trágica, o Hamlet de Shakespeare, tem as suas raízes no mesmo solo que Édipo Rei. Mas o tratamento modificado do mesmo material revela a completa diferença da vida mental destas duas épocas separadas da civilização: o avanço secular do recalcamento na vida emocional da humanidade. Em Édipo Rei, a desejosa fantasia da criança que lhe subjaz é posta às claras, e realizada como seria realizada num sonho. Em Hamlet, ela permanece recalcada; e, tal como no caso da neurose, só tomamos conhecimento da sua existência a partir das suas consequências inibidoras. Muito estranhamente, o efeito arrebatador produzido pela tragédia mais moderna acabou por se mostrar compatível com o facto de as pessoas se terem mantido completamente desconhecedoras do carácter do herói. A peça constrói-se sobre as hesitações de Hamlet, e a enorme variedade de tentativas para as interpretar não produziram qualquer resultado. Segundo a perspectiva que teve origem em Goethe, e que é ainda predominante, Hamlet representa o tipo de homem cujo poder de acção directa fica paralisado por um desenvolvimento excessivo do seu intelecto. (Ele «está doentamente coberto com a cortina lida do pensamento».) Segundo outra perspectiva, o dramaturgo terá tentado retratar uma personagem patologicamente indecisa, que poderia ser classificada como neurasténica. No entanto, o enredo do drama mostra

-nos que Hamlet está longe de ser representado como uma pessoa incapaz de desencadear qualquer acção. Vemo-lo fazer isso mesmo em duas ocasiões: primeiro, numa súbita explosão de cólera, quando

trespassa com a espada aquele que sorrateiramente escutava as conversas escondido atrás do arrás, e depois - de maneira premeditada e mesmo habilidosa - quando, com a indiferença de um príncipe do Renascimento, manda os dois cortesãos para a morte que havia sido planeada para ele próprio. O que é que o inibe, então, de executar a tarefa que foi incumbido pelo fantasma de seu pai? A resposta, mais uma vez, encontra-se na natureza especial da tarefa. Hamlet é capaz de tudo, excepto de vingar-se do homem que afastou o seu pai, e que ocupou o lugar desse mesmo pai junto de sua mãe, o homem que lhe mostra realizados os desejos recalcados da sua própria infância. Por isso, a aversão que o deveria ter conduzido à vingança é nele substituída por autocensuras, por escrúpulos de consciência, que lhe recordam que ele próprio não é literalmente melhor do que o pecador que ele deve castigar. Traduzi aqui em termos conscientes aquilo que estava destinado a ficar inconsciente na mente de Hamlet; e se alguém estiver inclinado a considerá-lo histérico, só posso aceitar esse facto se ele for equacionado no quadro da minha interpretação. A repugnância pela

A

IDADE CAÓTICA

375

sexualidade que é expressa por Hamlet na sua conversa com Ofélia ajusta

-se bem a isto: a mesma repugnância que estava destinada a cada vez mais tomar conta da mente do poeta nos anos que se haviam de seguir, e que encontrou a sua expressão extrema no Timão de Atenas. Porquanto só pode ser seguramente a própria mente do poeta aquilo que se nos depara em Hamlet.

Encontro num livro sobre Shakespeare, da autoria de Georg Brandes (1896), a afirmação de que Hamlet foi escrito imediatamente após a morte do pai de Shakespeare (em 1601), isto é, sob o impacto imediato da sua perda e, como podemos muito bem supor, enquanto os seus sentimentos de infância acerca do pai tinham sido trazidos de novo à memória. É também conhecido que o próprio filho de Shakespeare, que morreu muito novo, se chamava «Hamnet», que é idêntico a «Hamlet». Tal como Hamlet se ocupa da relação de um filho com os pais, assim Macbeth (escrito aproximadamente no mesmo período) trata o tema da falta de filhos. Mas tal como todos os sintomas neuróticos, e também os sonhos, são capazes de ser «sobre

interpretados» (e na verdade têm de sê-lo, se se quiser que eles sejam com pletamente compreend idos), do mesmo modo todas as escritas genui namente criativas são resultado de mais do que um único motivo, e de mais do que um ú n ico impu lso da mente do poeta, e estão a bertas a mais do que a uma ú nica i nterpretação. Naquilo que escrevi só tentei interpretar a camada de i m pu lso mais profu nda da mente do artista criativo.

«Recalcamento na vida emocional da humanidade» é uma expressão curiosa, dado que Freud não pode estar a falar acerca de Édipo e Hamlet, mas tão-só acerca de Sófocles e Shakespeare. Édipo não faz, afinal, ideia de quem matou na encruzilhada, e Hamlet não estaria certamente de acordo com Freud quanto ao facto de a sua ambivalência em eliminar Cláudio representar a culpa de ter desejado o assassínio do seu próprio pai. Podemos por esta altura repetir a ideia de que os poderes de Hamlet não só igualam os de Freud, mas também forneceram a este um paradigma susceptível de emulação. Não é Hamlet quem se deita no famoso divã do consultório do Dr. Freud, mas é Freud quem, por entre um miasma de corrupção, paira com todos nós nos corredores de Elsinore. E Freud não detém um qualquer privilégio especial no aglomerado de gente que se acotovela nos corredores: Goethe, Coleridge, Hazlitt, A. C. Bradley, Harold Goddard, e todos nós, pois quem quer que leia Hamlet ou assista à sua representação é obrigado a transformar-se em intérprete.

Freud diz-nos que um Hamlet mentalmente são assassinaría Cláudio, e, uma vez que Hamlet evita fazer tal coisa, então tem de ser histérico. Regresso ao aperfeiçoamento nietzschiano da perspectiva de Goethe, que consiste em Hamlet pensar não demasiado, mas demasiado bem, e nas fronteiras da consciência humana se recusar a tornar-se no seu pai - o qual, nas mesmas

376

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

circunstâncias, teria certamente empalado o seu tio. O jovem Fortinbras é o velho Fortinbras regressado, um outro ferrabrás, mas o príncipe Hamlet muito dificilmente é só o filho de seu pai. Afirmar com gentileza que Freud lê Hamlet de um modo grosseiramente desviante e que grosseiramente o desvaloriza não significa, porém, privar a leitura desviante feita por Freud da sua força permanente.

Freud recusa-se a ver como Hamlet e Shakespeare são intelectualmente formidáveis, mas eu não subestimo Freud. Hoje em

dia, todos nós acreditamos que possuímos libido (ou que somos por ela possuídos), mas não existe uma tal entidade: não existe, de facto, uma energia sexual à parte. Tivesse Freud decidido abastecer o impulso sexual com destrudo, que foi uma noção que certa vez o ocupou, e todos nós andaríamos hoje carregando connosco não só o nosso complexo de Édipo e a nossa libido, mas também o nosso destrudo. Felizmente, Freud não se decidiu pelo destrudo, mas este facto é bastante instrutivo. Freud, como Wittgenstein bem avisou, é um mitólogo poderoso, o grande fazedor de mitos do nosso tempo, o digno rival de Proust, Joyce e Kafka como centro canónico da literatura moderna. A frase final do longo parágrafo sobre Hamlet citado atrás constitui a proclamação do recuperar de forças de Freud.

Nessa frase, e após um gesto pouco convincente de modéstia interpretativa -

em que pretensamente admite que a escrita criativa autêntica é produzida por

«mais do que um único motivo, e mais do que um único impulso» -, Freud sugere deliciosamente que a sua «Única interpretação» procura alcançar o que há de mais profundo: «as camadas mais profundas dos impulsos na mente do escritor criativo». Não existem estratos «mais profundos» na mente; o grande poeta que é o Satanás de Milton queixa-se, com toda a razão, de que em cada profundidade uma profundidade ainda mais funda se abre e ameaça devorá-lo. Freud, ele próprio uma figura mais miltónica que satânica, compreendeu melhor do que ninguém a metáfora de «O mais profundo».

A questão, insisto, não é a do complexo de Édipo mas, sim, do complexo de Hamlet, que mais uma vez importunou Freud no esboço para um ensaio,

«Personagens Psicopáticas em Palco», escrito em 1 905 ou 1 906, mas só publicado postumamente: O primeiro destes d ramas modernos é Hamlet. Aborda o tema de como uma pessoa, até então normal, se torna u m neurótico em virtude da natu reza específica da ta refa com que se defronta, em que uma emoção até à altura satisfatoriamente recalcada busca expressar-se. No texto d ramático Hamlet existem três características que se afig u ra m i m portantes pa ra a nossa q uestão: 1) o herói não é u m psicopata, a penas assim se tornando no cu rso da acção; 2) a emoção recalcada pertence ao conju nto de emoções recalcadas, de forma idêntica, em todos nós, o que constitui condição do nosso desenvolvimento; a situação que ocorre na peça põe em cau sa esse reca lcamento; através destes

dois aspectos torna-se-nos fácil identificarmo-nos com o herói; tal como ele, podemos viver o mesmo conflito, pois «quem, em dadas circunstâncias, não perde a razão é porque não pode perder o que não possui»; 3) parece ser condição desta expressão estética que uma dada emoção que busca expressar-se não seja inequivocamente designada - por mais identificável que seja; assim, no espectador, o processo realiza-se de novo, sendo a sua atenção desviada e ele assolado por emoções em vez de exercer a sua razão; portanto a resistência é certamente evitada por este meio, como se pode observar no trabalho analítico, em que expressões derivadas do recalcamento chegam à consciência em consequência de uma menor resistência, o que não sucede com aquilo que é recalcado. Em Hamlet, o conflito está de tal forma dissimulado que foi levado a descobri-lo 1•

Estamos aqui muito afastados de Hamlet, com o acesso à obra impedido pelo sistema de Freud e pela sua explosão de «declarado» dogmatismo.

O que é claro é que agora não há absolutamente qualquer distinção entre Hamlet e um doente freudiano, mesmo em grau de interesse ! O herói da consciência ocidental é um psicopata, mais um psicopata, e uma tragédia shakespeariana fica reduzida a um caso susceptível de tratamento analítico.

Poderíamos chamar a este parágrafo muito lúgubre «O Desaparecimento do Complexo de Hamlet», só que eu não acredito em tal coisa. O que aconteceu, na realidade, foi que Hamlet foi substituído por Lear e Macbeth, e a luta de Freud com Shakespeare foi transferida para diferentes campos de batalha, dado que a abordagem de Hamlet que é feita em cinco contextos posteriores nada mais acrescentou a não ser mais repetições edípicas, impróprias de Freud enquanto agonista.

FREUD DESCOBRIU a sua primeira Cordélia em Martha Bernays, antes de esta se tornar sua mulher, e a segunda e mais autêntica Cordélia na filha Anna, a grande preferida de entre todos os seus filhos, e a digna sucessora dele no livro forte que escreveu sobre o ego e os seus mecanismos de defesa. A leitura freudiana de O Rei Lear encontra-se,

em parte, num ensaio fascinante intitulado «O Tema dos Três Cofres». A outra parte encontra-se numa carta tardia dirigida a um tal Bransom (25 de Março de 1934), publicada em apêndice à *Life and Work* [«Vida e Obra»] de Freud, da autoria de Ernest Jones. Branson havia escrito um livro lamentável sobre O Rei Lear no qual descobria o sentido oculto da peça no recalcado desejo incestuoso de Lear por Cordélia - uma perspectiva disparatada com a qual Freud concordou animadamente. Esta é a conclusão, mitologicamente impressionante, de «O Tema dos Três Cofres»: Sigo a versão portuguesa do ensaio «Personagens Psicopáticas em Palco» que se encontra na antologia, já referida atrás, intitulada Sigmund Freud. Textos Essenciais sobre Literatura, Arte e Psicanálise.

378

O CÃNÃO OCIDENTAL

Lea r é u m h o m e m v e l h o . J á d i s s e m o s q u e , p o r i s s o , a s t r ê s i r m ã s s u r g e m c o m o s u a s f i l h a s . A r e l a ç ã o p a r e n t a l , a p a r t i r d a q u a l p o d e r ã o d e c o r r e r t a n t a s f r u t u o s a s s i t u a ç õ e s d r a m á t i c a s , n ã o é p o s t e r i o r m e n t e a p r o v e i t a d a n a p e ç a . L e a r n ã o é a p e n a s u m v e l h o , m a s t a m b é m u m m o r i b u n d o . A s s i m , o p r e s s u p o s t o e x t r a v a g a n t e p a r a a p a r t i l h a d a h e r a n ç a p e r d e o s e u c a r á c t e r e s t r a n h o . V e n c i d o p e l a m o r t e , L e a r n ã o q u e r , p o r é m , r e n u n c i a r a o a m o r f e m i n i n o - q u e r s a b e r q u ã o a m a d o é . P e n s e m o s e n t ã o n a c o m o v e n t e c e n a f i n a l , u m d o s p o n t o s m a i s a l t o s d a t r a g é d i a n o d r a m a m o d e r n o : L e a r t r a z o c a d á v e r d e C o r d é l i a p a r a c e n a . C o r d é l i a é a m o r t e . S e s e i n v e r t e r a s i t u a ç ã o , e l a t o r n a - s e - n o s c o m p r e e n s í v e l e f a m í l i a r . É a d e u s a d a m o r t e q u e l e v a o h e r ó i m o r t o d o c a m p o d e b a t a l h a , t a l c o m o a s V a l q u í r i a s n a m i t o l o g i a a l e m ã .

A eterna sa bedoria envolta nas roupagens do mito primitivo aconselha o homem velho a renunciar ao amor, a escolher a morte, a famíliarizar-se com a necessidade de morrer.

O dramaturgo traz até nós o motivo antigo ao fazer que se dê a escolha entre as três irmãs por parte de um homem idoso e moribundo. A elaboração regressiva, que o autor efectuou do mito, deformado pela mudança operada pelo desejo, deixa transparecer o seu antigo sentido de tal modo que torna possível uma interpretação bidimensional, a legórica, das três figuras femininas presentes no motivo. Poder-se-ia dizer que são as três relações inevitáveis do homem com a mulher que a que são representadas: com aquela que o dá à luz, a que é sua companheira e a que o destrói; ou as três formas em que se transforma a imagem da mãe no decurso da

vida - a própria mãe, a a mada, q u e é esco l h ida de acordo com a i magem da primeira, e, por fim, a terra-mãe, q u e o acolhe de novo. Contudo, o homem idoso aspira em vão ao amor da m u l her, tal como o con heceu primeiramente com a mãe; a penas a tercei ra das fi g u ras do destino - a si lenciosa deusa da morte - o tomará nos braços1 •

Fico desconcertado com o parecer d e Freud de que «a relação parental...

não é posteriormente aproveitada na peça». N'O Rei Lear há duas relações parentais. Uma é a de Lear com Cordélia, Goneril e Regan. A outra é a de Gloucester com Edgar e Edmundo. O que é que Freud está a recalcar? Se bem que extremamente idoso, até à cena final Lear não é um moribundo, e a leal Cordélia dificilmente é a morte. Mas quem se atreve a pôr em causa a frase magnífica que finaliza o primeiro parágrafo? Poucos momentos, mesmo em Proust, Joyce e Kafka, são mais memoráveis do que a sabedoria freudiana que nos manda «renunciar ao amor, a escolher a morte, a familiarizar-se com a necessidade de morrer». As reverberações destas palavras ecoam por toda Sigo a versão portuguesa do ensaio «Ü Tema dos Três Cofres», que se encontra na antologia, já referida atrás, intitulada Sigmund Freud. Textos Essenciais sobre Literatura, Arte e Psicanálise.

•

A

I D A D E C A Ó T I C A

379

a eloquente prosa do parágrafo final, no qual Lear e Freud se misturam um com o outro numa figura mística mais ampla, num quase deus moribundo.

Mas ai!, vinte e um anos mais tarde é-nos dada uma salganhada de redu

ção psicanalítica e de oxfordianismo looneytiano. Assegura-se que Bransom tinha razão quanto a Lear, e depois acrescenta-se Cordélia-Anna à embrulhada incestuosa: A sua hi pótese i l u m ina o enigma de Cordélia, bem como o de Lea r. As i rmãs mais vel has já u ltrapassaram o amor fatídico pelo pai, e tornaram-se hostis; falando em termos analíticos, elas estão cheias de ressentimento pela decepção causada pelo seu amor anterior. Cordélia ainda se ma ntém

fiel ao pai; o amor dela por Lear é o seu segredo sagrado. Quando lhe é pedido que o revele em público, ela tem de recusar provocadoramente, e mantém-se em silêncio. Já vi exactamente esse comportamento em muitos casos.

Isto é demasiado absurdo para merecer contestação. Quando teria sido a última vez que Freud leu a peça ou assistiu à sua representação? Mas em vez de o zurzir, debruçemo-nos cuidadosamente sobre os seus erros ou invenções mais interessantes. Freud diz que não há qualquer menção acerca da mãe das filhas de Lear; há uma, embora não seja crucial. Mas o que é que deu a Freud a ideia de que Goneril está grávida? E como pôde ele acreditar que a loucura de Lear decorria não da fúria do velho rei, mas do seu mal reprimido desejo por Cordélia? Estas objecções são de somenos importância quando comparadas com a informação transmitida a Bransom, e a todos nós, de que Albany n' O Rei Lear bem como Horácio em Hamlet, devem ser vistos em correspondência com Lord Derby, o primeiro genro do conde de Oxford !

«Ó coisas importantes e impertinentes misturadas / A razão na loucura.»

A resistência a Shakespeare, bastante pronunciada na leitura freudiana de Hamlet como Édipo, atingiu uma complexidade terrível nesta mistura de Lear, Oxford e Freud numa só pessoa. Que aconteceu à tragédia apocalíptica que Shakespeare escreveu, e onde está Sigmund Freud, que dantes sabia como devia ler? Tanto o drama como a força interpretativa de Freud desaparecem diante da necessidade tremenda de repelir o actor pouco instruído que veio de Stratford.

Para Freud, O Rei Lear estava demasiado perto, mas Macbeth permitia

-lhe regressar a si mesmo, em especial no ensaio «Alguns Tipos de Carácter Obtidos a partir do Trabalho Psicanalítico» (1916), que nos força a recordar a razão por que Freud é, na verdade, um autor canónico. Muito tempo antes, Freud havia observado que a falta de descendentes por parte de Macbeth e Lady Macbeth era um aspecto-chave para o significado da tragédia. No ensaio de 1916, Freud centra-se em Lady Macbeth como uma personagem «destruída pelo êxito» e pelo remorso subsequente:

380

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Esta ria inteiramente de acordo com a justiça poética de tal não se a

fa lta de descendentes por pa rte de Macbeth e a esterilidade da sua m u l her fossem o castigo pelo crime que cometeram contra a sagrada legiti midade das gerações; se Macbeth não pudesse ser pai por ter matado o pa i aos fil hos e os fil hos ao pai e em Lady Macbeth se tivesse consumado a dessexual ização, para o que invoca ra os espíritos do crime. Penso que facil mente se poderia compreender a doença de Lady Macbeth, a mudança da sua temeridade em arrependimento como reacção à sua esteril idade, através da qual ela se capacita da sua impotência face às leis da natureza, sendo simu lta neamente advertida de que, por sua própria cul pa, não poderá usufrui r do melhor dos benefícios do crime¹ •

Quantos filhos teve Lady Macbeth? A pergunta, feita chistosamente por um crítico formalista, não é de maneira nenhuma idiota, embora a ela se não possa responder com quaisquer certezas. Freud fala da «esterilidade» de Lady Macbeth, mas então porque é que ela diz que deu de mamar? Enquanto esposa de um poderoso militar que é primo do rei, a sua posição é demasiado elevada para ter amamentado outras crianças que não as suas. Devemos concluir que houve pelo menos uma criança, mas que essa criança morreu. Também não pôde ficar estéril, pois Macbeth, ao elogiar a firmeza dela, incita-a a gerar só filhos varões. E, no entanto, Macbeth tem o seu quê de Herodes.

Ele tenta mandar matar Fleance, filho de Banquo, e ordena a chacina dos filhos de Macduff. Há um pavor geracional no quase gnóstico ódio ao tempo que é revelado por Macbeth, e tanto ele como Lady Macbeth são perseguidos pela profecia de que os descendentes de Banquo (a linhagem dos Stuart que começou em Inglaterra com Jaime I, filho de Maria, rainha dos Escoceses) virão a governar a Escócia. Na prática, Freud tem, portanto, razão ao afirmar que Macbeth é uma peça «acerca da falta de descendentes », e vai ao ponto de admitir que não consegue dar uma interpretação completa da peça, uma concessão que devia ser igualmente relevante para as suas abordagens de Hamlet e O Rei Lear, mas a sua reacção muito pessoal a Hamlet e Lear excluía provavelmente uma tal atitude:

Não consigo, porém, supor que motivos são esses que, em tão pouco tem po, transformam alguém tímida mente a m bicioso n u m tirano sem escrúpulos, e leva m alg uém, q ue, com nervos de aço, instigara ao cri me, a adoecer em resultado de u m pesaroso arrependimento. Penso que devemos desistir de penetra r na tri pla obscuridade desta história, para a qual concorrem a má conserva

ção do texto, o descon heci mento da intenção do autor e o sentido oculto da Sigo a versão portuguesa do ensaio «Alguns Tipos de

A

IDADE CAÓTICA

381

lenda. Não poderei, porém, concordar com a objecção de que tais pesquisas são inúteis face ao efeito grandioso que a tragédia exerce sobre o espectador.

O autor pode dominar-nos, através da sua arte, durante a representação e, desse modo, paralisa r-nos o pensamento, mas não pode impedir-nos de que, posteriormente, nos esforcemos por compreender esse efeito, tendo em conta o seu mecanismo psicológico. Não me parece igualmente pertinente aqui a observação de que o autor é livre de encurtar a verdadeira cronologia dos acontecimentos que nos apresenta da forma que lhe aprouver, se ao sacrificar o requisito habitual de verosimilhança puder obter uma intensificação do efeito dramático. Esse sacrifício a penas se justifica quando houver precisamente colisão com a verosimilhança e não quando suprimir o encadeamento causal; o efeito dramático não seria abalado se o decorso temporal se tivesse mantido indefinido em vez de ter sido claramente circunscrito a alguns dias¹.

Este parágrafo começa como se fosse um parágrafo de modéstia interpretativa, e progride no sentido de uma fecunda irritabilidade em questões de representação dramática, particularmente do tempo. Desconfio, mais uma vez, que em Freud o recalçamento explica a insatisfação, e creio bem que o seu complexo de Hamlet está aqui a fazer-se sentir. Se a ambivalência (ou antes, a representação dela) é um conceito shakespeariano e não freudiano - na verdade, só se tornou freudiano devido à experiência que Freud teve de Shakespeare -, então Freud é obrigado a ressentir-se de, e a ler de modo desviante, as mais fortes representações shakespearianas da ambivalência, as quais são constituídas pelas quatro grandes tragédias domésticas: Hamlet, Otelo, O Rei Lear e Macbeth. Não conheço quaisquer outros exemplos na literatura, incluindo Dante, em que sejamos colocados tão convincentemente num cosmo equívoco. Um cosmo onde a ambivalência emocional governa quase todas as relações e onde a

ambivalência cognitiva - em Hamlet, Iago, Edmundo - ajuda a sobredeterminar aquelas intensidades assassinas que constituem o tema mais verdadeiro de Freud. Nem Hamlet nem Otelo ostentam o complexo de Hamlet, nem Cordélia, Desdémona, Ofélia e Edgar o fazem, mas Iago, Edmundo, Goneril, Regan, Macbeth e Lady Macbeth são obras-primas imortais da ambivalência levada aos píncaros do sublime. Enquanto poeta em prosa do pós-shakespeariano, Freud navega na esteira de Shakespeare; e a ansiedade da influência não tem sofredor mais distinto no nosso tempo do que o fundador da psicanálise, que descobria sempre que Shakespeare já lá tinha estado antes dele, e muito frequentemente não conseguia aguentar o confronto com esta verdade humilhante.

A ambivalência é tão predominante em Macbeth que o próprio tempo se torna a representação dela, conforme Freud obscuramente disso se apercebe.

Sigo a versão portuguesa referida na nota anterior.

382

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Aquilo a que Freud chamou *Nachtriiglichkeit*, o sentimento de se estar sempre depois do acontecimento, como acontece com um mau actor que invariavelmente falha as suas deixas, é a condição característica do próprio Macbeth.

Freud é bastante perspicaz ao interrogar as motivações de Macbeth e Lady Macbeth, que são só aparentes, dado que o fruto da ambição deles é tão frouxo, e porque Shakespeare evita enigmaticamente definir a natureza precisa dos desejos de ambos. Nenhum deles tem o que quer que seja do Tamburlaine de Marlowe ou do próprio Ricardo III de Shakespeare: o sentimento de glória presente na doce fruição de uma coroa terrena. Afinal, porque é que eles querem tornar-se rei e rainha da Escócia? O jantar tristonho em que aparece o fantasma de Banquo é sem dúvida típico da vida na corte sob Macbeth, tão monótona quanto ameaçadora. Aquilo a que Freud alude constitui a essência da peça: a falta de descendentes, a ambição vazia, a carnificina do paternal Duncan, tão moderado e tão bom que nenhum dos Macbeths sente um toque sequer de ambivalência pessoal em relação a ele. Mas seja como for que eles tivessem ficado sem descendentes, a sua vingança contra o tempo é a usurpação, o assassinio e a tentativa de cancelar o futuro: todos aqueles amanhãs e amanhãs e amanhãs, cujos pequeninos passos tanto oprimem Macbeth.

Ao reprimir o seu dogmatismo interpretativo, pelo menos nesta peça, Freud mostrou-se profundamente sugestivo.

PARA ALÉM da percepção que teve da supremacia da ambivalência e do ápice desta no complexo de Hamlet/Édipo, o que é que Freud ficou mais a dever (com ou sem intenção) a Shakespeare? Shakespeare está em toda a parte em Freud, ainda mais presente quando não é referido do que quando é citado. A postura fundamental de Freud em relação a Shakespeare encontra

-se naquilo a que chamou «negação» (Verneinung), que é a formulação de um pensamento anteriormente recalcado, ou de um sentimento, ou de um desejo, algo que só entra na consciência por ter sido negado a fim de que a defesa ou o recalco continue. Aquilo que é recalcado é aceite intelectualmente, mas não emocionalmente; Freud aceitou as ideias de Shakespeare, ao mesmo tempo que negava a origem delas. O impulso de autodefesa de Freud tornou necessária a sua negação de Shakespeare. Contudo, Freud não deixou de se identificar com Hamlet, nem sempre conscientemente, e em menor grau com o Bruto de Júlio César♦ que era, no contexto da evolução de Shakespeare, uma espécie de pré-Hamlet. É claro que a identificação com Shakespeare dificilmente é um exclusivo de Freud. Ela tem sido universal, transcendendo os homens europeus, brancos e já falecidos, e aparecendo numa espantosa variedade de pessoas em diferentes tempos e lugares. Ernest Jones observa que a citação preferida de Freud, tanto na escrita como em conversas, era a advertência de Hamlet a Horácio: «Há mais coisas no céu e na terra, Horácio, do que aquelas que são sonhadas pela tua filosofia.» Percebe-se porque é que

A

IDADE CAÓTICA

383

Freud fez dela o lema implícito da psicanálise, mas é ainda mais apropriada quando se reconstitui o contexto em que surge na peça. Imediatamente antes dessa advertência, surge esta troca de palavras:

HORÁCIO : Ó dia e noite, mas isto é assombrosamente estranho.

HAMLET: E por isso dá-lhe as boas-vindas como a um estranho1•

Para Freud, esta é a representação em miniatura da situação inicial da psicanálise: Horácio está no lugar do público, e Hamlet no de Freud, instando às delicadas boas-vindas que os estranhos merecem. Não me

registro de qualquer trecho nas cartas ou outros escritos de Freud, ou em quaisquer conversas relatadas, onde ocorra aquilo que pode muito bem tê-lo impressionado como contraste detestável: a resistência à psicanálise em contraste com a aceitação quase universal de Shakespeare, desde o seu tempo e a sua nação até à apoteose mundial de que Shakespeare goza nos nossos dias. Registro

-me que quando Freud analisou um dos seus sonhos descobriu uma comparação para a sua relação com Shakespeare na usurpação inconsciente que o príncipe Hal faz do poder real: «Onde quer que haja hierarquia e promoção está aberto o caminho para desejos que exigem a supressão. O príncipe Hal, de Shakespeare, não conseguiu, mesmo junto ao leito do seu pai enfermo, resistir à tentação de experimentar a coroa.»

Há uma antiga tradição que conta que, quando a peça Hamlet foi levada à cena pela primeira vez, foi o próprio Shakespeare quem desempenhou o papel de fantasma do pai de Hamlet. A psicanálise, que é em muitos aspectos uma paródia redutora de Shakespeare, continua a ser assombrada pelo fantasma de Shakespeare, na medida em que Shakespeare poderia ser encarado como um tipo transcendental de psicanálise. Quando as personagens de Shakespeare se modificam, ou se pretendem modificar através da escuta de si mesmas, elas profetizam a situação psicanalítica na qual os doentes são obrigados a se escutarem a si mesmos no contexto da sua transferência para os analistas. Antes de Freud, Shakespeare foi a nossa autoridade principal sobre o amor e sobre as suas vicissitudes, ou sobre as vicissitudes do impulso, e é manifesto que permanece ainda como o nosso melhor instrutor, e que nunca deixou de guiar Freud. Comparando as duas teorias freudianas da ansiedade, a explicação revista afigura-se-me como sendo mais shakespeariana do que a primeira hipótese rejeitada. Antes da sua obra Inibições,

«Horácio: Ó dia e noite, mas isto é assombrosamente estranho.
Hamlet: E por isso dá-lhe as boas

-vindas como a um estranho. » [Horatio: O day and night, but this is wondrous strange. Hamlet: And therefore as a stranger give it welcome.] «Estranho » deve ser aqui entendido, na fala de Hamlet, no sentido de «convidado», ou de «alguém que se recebe em casa», pois o que está em causa neste diálogo é um trocadilho com o provérbio inglês de um estranho dever ser recebido com hospitalidade, isto é, como um convidado, sem necessidade de se fazer perguntas acerca dele.

Sintomas e Ansiedade (1 926), Freud acreditava que a ansiedade neurótica e a ansiedade real podiam ser rigidamente separadas uma da outra: a ansiedade real era causada por um perigo autêntico, enquanto a ansiedade neurótica resultava de uma libido amaldiçoada ou de um recalçamento malsucedido, e por isso não estava envolvida nas guerras civis da psique.

Após 1 926, Freud abandonou a ideia de que a libido pode ser transformada em ansiedade. Em vez disso, a ansiedade passou a ser vista como sendo anterior ao recalçamento e, por isso, como constituindo o motivo para o recalçamento. Na teoria anterior, o recalçamento precedia a ansiedade, que só aparecia se o recalçamento falhava. Na ideia revista, Freud abandonou para sempre a distinção causal entre medo real e ansiedade neurótica. Traduzida em termos do cosmo dramático de Shakespeare, a teoria mais antiga está muito mais em causa, particularmente no caso das tragédias elevadas que Freud preferia, onde a ansiedade é tão fundamental quanto a ambivalência.

A Elsinore de Hamlet, a Veneza de Iago, a Bretanha de Lear e Edmundo, a Escócia de Macbeth: em todas elas os espectadores e os leitores se confrontam com uma atmosfera de ansiedade que antecede as personagens e os acontecimentos. Se a obra-prima da ambivalência é o complexo de Hamlet/Édipo, a obra-prima da ansiedade é aquilo a que eu chamaria o complexo de Macbeth, pois este herói-vilão é o mais ansioso dos heróis-vilões de Shakespeare. No complexo de Macbeth, o pavor não pode ser distinguido do desejo, e a imaginação torna-se ao mesmo tempo invulnerável e maligna. Para Macbeth, fantasiar é haver saltado o hiato sobre a vontade e estar do outro lado, do lado de se ter realizado o acto. O tempo não é livre até Macbeth ser morto, porque os presságios temporais são sempre realizados no reino dele, antes mesmo de ele ter usurpado o poder. Se o complexo de Hamlet/Édipo oculta o anseio de alguém se gerar a si mesmo, o complexo de Macbeth mal esconde o desejo de autodestruição. Freud deu-lhe o nome de impulso de morte em Para além do Princípio do Prazer, mas eu prefiro a avidez de ruína e a intensidade envolvente que são transmitidas pelo complexo de Macbeth.

Embora Freud nunca se tivesse identificado tanto com Macbeth como se identificou com Hamlet, há algumas analogias surpreendentes que são por ele citadas, como quando profetizou, numa carta datada de 1 91 0, os quase trinta anos de trabalho que o esperavam: «Ü que

devemos fazer no dia em que os pensamentos deixarem de jorrar e as palavras certas não surgirem? Não se pode deixar de estremecer diante desta possibilidade. É por isso que, apesar da submissão ao destino, como convém a um homem probo, eu secretamente rezo: que não haja enfermidade, que não haja paralisia dos nossos poderes por causa da exaustão do corpo. Morreremos com a armadura vestida, tal como disse o rei Macbeth.» A atitude, aqui, com o seu

A

I D A D E C A Ó T I C A

385

humor nobre, é muito diferente da que aparece no desespero apocalíptico do usurpador Macbeth:

Começo a estar farto do sol,

E queria que o estado do mundo fosse agora revelado.

Toquem o sino de alarme! Sopra vento, vem ruína,

Ao menos morreremos com o arnês vestido.

Com efeito, Freud morreu com a armadura vestida, pensando e escre-

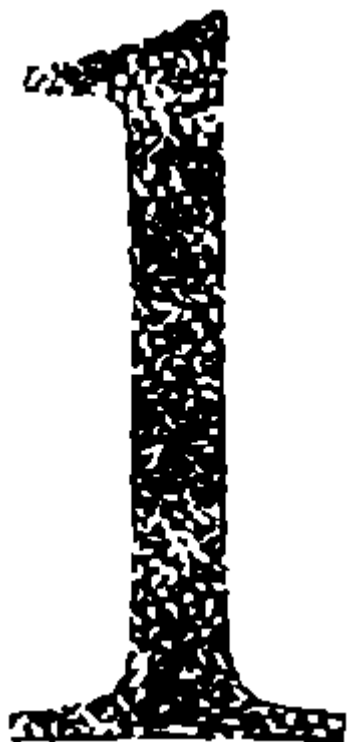
vendo até ao fim. A sua identificação com Macbeth, por mais leve que seja, tem o seu lado positivo, revelado no «tal como disse o rei Macbeth», Freud declarou mais de uma vez que a visão que tinha das suas próprias obras publicadas o assustava, exactamente como Macbeth exclamara perante a fila espectral dos descendentes reais de Banquo de linhagem Stuart: « Ü quê, será que a fila se estende até ao fragor do Juízo Final? » A identificação é, novamente, ligeira mas ativa, testemunhando o poder contagiante da imaginação de Macbeth. Freud podia afirmar que o tema de Macbeth era a falta de descendentes, mas num nível mais profundo associou a sua própria for-

ça de imaginação à de Macbeth, encontrando no tirano sanguinário, e em si mesmo, tanto tenacidade heróica como fecundidade na construção das imagens.

Shakespeare é a apoteose da liberdade estética e da originalidade.

Freud estava ansioso em relação a Shakespeare porque havia sido com ele que aprendera a ansiedade, tal como havia aprendido a

ambivalência e o narcisismo e a divisão no interior do eu. Emerson foi mais livre e mais original acerca de Shakespeare, porque com ele aprendeu o arrebatamento e o estranhamento. É bastante apropriado que Emerson, mais do que o igualmente canónico Freud, tenha aqui a última palavra: «A literatura, a filosofia e o pensamento estão agora shakespeareizados. A mente de Shakespeare é o horizonte para além do qual, no presente, nós não conseguimos ver. »



7

Proust: A Verdadeira Persuasão

do Ciúme Sexual

A MAIOR FORÇA de Proust, entre inúmeras outras, reside no seu poder de caracterização: nenhum romancista do século xx consegue igualar o seu rol de vívidas personalidades. Joyce tem a figura singular, irresistível, de Poldy, mas Proust tem uma galeria de retratos: Charlus, Swann, Albertine, Bloch, Bergotte, Cottard, Françoise, Elstir, Gilberte, a avó Bathilde, Oriane Guermantes, Basin Guermantes, a Mãe do Narrador/Marcel, Odette, Norpois, Morel,

Saint-Loup, Madame Verdurin, a marquesa de Villeparisis, e acima de tudo a figura dual do Narrador e do seu primeiro eu, Marcel. Provavelmente, descurei outras de importância igual à de muitas das que foram aqui indicadas, mas esta é uma vintena de personagens que eu não consigo esquecer.

Em busca do Tempo Perdido¹ (daqui em diante designado por Em busca, para abreviar), que infelizmente há-de ser sempre conhecido em inglês pelo belo, mas enganador, título shakespeariano: «Recordação de Coisas Passadas» [Remembrance of Things Past J, rivaliza efectivamente com Shakespeare Em busca do Tempo Perdido. Harold Bloom traduz o título da obra de Proust do seguinte modo: In Search of Lost Time. Esta indicação justifica-se em virtude do que Bloom refere a seguir a propósito de uma outra (mas consagrada) tradução em língua inglesa deste título: Remembrance of Things Past

[«Recordação de Coisas Passadas»] .

Sigo o título português na versão de Mário Quintana (Em busca do Tempo Perdido, sete volumes, Livros do Brasil, Lisboa, s/ d).

388

O C Â N O N E O C I D E N T A L

no poder de representação de personalidades. Germaine Brée observou que as personagens de Proust, tal como as de Shakespeare, resistem a todas as reduções psicológicas. Mais uma vez como Shakespeare, Proust é um mestre da tragicomédia. Franzo o sobrolho ao mesmo tempo que rio desta última afirmação, mas tenho de concordar com Roger Shattuck de que o modo cómico é central para Proust, porque é ele que lhe permite uma distância de representação ao explorar a, em parte proibida (naquela altura), questão da homossexualidade. Graças ao seu génio cómico preternatural, Proust também rivaliza com Shakespeare ao retratar o ciúme sexual, que é um dos mais canónicos sentimentos humanos para fins literários, e que foi tratado por Shakespeare como tragédia catastrófica em Otelo, e como romance¹ quase catastrófico n'O Conto de Inverno. Proust dá-nos três magníficas sagas do ciúme: as prova

ções, em sequência, de Swann, Saint-Loup e Marcel (chamo-lhe Marcel apesar de o Narrador lhe dar esse nome só uma ou duas vezes ao longo do romance enorme que é Em busca). Estas três angústias tragicómicas e obsessivas constituem unicamente uma parte de uma obra enciclopédica mas, mesmo assim, pode-se afirmar que Proust, tal

como Freud, se junta a Shakespeare e ao Hawthorne d'A Letra Encarnada¹ na confirmação da canonicidade do ciúme sexual. O ciúme sexual é um inferno na vida humana, mas como matéria poética é um esplendor purgatório. Shelley afirmou que o incesto era a mais poética das circunstâncias; Proust ensina-nos que o ciúme sexual é talvez a mais novelística.

Em 1922, o ano da morte de Proust (com apenas cinquenta e cinco anos), Freud publicou um ensaio, curto mas vigoroso, acerca do ciúme sexual:

«Alguns Mecanismos Neuróticos no Ciúme, na Paranóia e na Homossexualidade.» Nele o ciúme é declaradamente associado ao sofrimento, e Freud garante-nos que as pessoas que aparentemente não manifestam estes dois sentimentos universais foram sujeitas a sérios recalcamientos, de modo que o ciúme e o sofrimento se tornam ainda mais activos no inconsciente. Com impiedosa ironia, Freud divide o ciúme em três partes: competitivo, projectado e delirante. O primeiro é narcisístico e edipiano; o segundo imputa uma culpa, real ou imaginária, à pessoa amada, culpa essa que pertence ao eu; o terceiro, à beira da paranóia, toma como seu objecto normalmente recalcado alguém do mesmo sexo. Como é costume em Freud, a análise é bastante shakespeariana, embora mais à maneira d'O Conto de Inverno, que Freud não referiu, que da escuridão trágica de Otelo, que foi onde Freud certa vez situou especificamente o ciúme projectado. Leontes, n'O Conto de Inverno, move-se

«Romance» corresponde ao inglês romance e não a novel. Acerca do que está envolvido naquela noção, veja-se a nota da p. 142.

A Letra Encarnada [The Scarlet Letter J de Nathaniel Hawthorne. Na tradução deste título sigo a versão de Fernando Pessoa (Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1988).

-
-

A

I D A D E C A Ó T I C A

389

quase sistematicamente pelas três variedades freudianas do ciúme. Os três grandiosos casos de ciúme de Proust passam por cima da

variedade normal ou competitiva, pouco se demoram no tipo projectado, e centram-se vigorosamente no modo delirante. Mas Freud é o rival de Proust, não o seu mestre, e a descrição proustiana do ciúme é tão-só a do próprio Proust. Aplicar Freud a Proust a propósito do ciúme é tão redutor e erróneo quanto o é analisar de maneira freudiana a visão da homossexualidade de Em busca.

Não há, no nosso século, um ironista mais subtil do que Proust, e a comparação mitológica que o romance faz dos judeus com os homossexuais não deprecia necessariamente qualquer dos grupos. Proust não era anti-semita nem homofóbico. O amor que sentia pelo seu pai gentio era real, mas a paixão pela sua mãe judia era arrebatadora, e as suas relações amorosas com o compositor Reynaldo Hahn e com Alfred Agostinelli, o modelo para Albertine, constituíram ligações muito autênticas. Os refugiados de Sodoma e Gomorra são comparados por Proust aos judeus da Diáspora, e mais explicitamente a Adão e Eva exilados do Paraíso. J. E. Rivers sublinha que este paralelo de Sodoma, Jerusalém e Paraíso se encontra no âmago do romance de Proust, fundindo a capacidade de sobrevivência dos judeus com a capacidade de resistência dos homossexuais através dos tempos, de modo que tanto os judeus como os homossexuais alcançam um estatuto representativo dos exemplos da condição humana, pois, conforme Proust afirma, «OS verdadeiros paraísos são aqueles que nós já perdemos». O humor de Proust pode parecer duro no que respeita à homossexualidade masoquista de Charlus ou às inseguran

ças judaicas do desagradável Bloch, mas seria uma violência se julgássemos Proust como alguém desgostado com a sua ascendência judaica ou com a sua orientação sexual.

Julgar Proust é, de qualquer maneira, uma violência que exercemos sobre ele, pois Em busca é uma obra tão meditativa que transcende os cânones ocidentais de julgamento. A sua índole, como me recordo de Roger Shattuck ter observado uma vez, é curiosamente oriental: Proust, o Narrador, e Marcel fundem-se na convicção implícita de que nunca estamos completamente formados, mas que lentamente vamos levando a cabo uma evolução da consciência. Reconheço claramente que Proust é uma apoteose da cultura francesa e não do pensamento hindu. Talvez Ruskin, louco como era, tenha feito com que Proust ficasse imbuído de algum do seu misticismo secular; ou, mais provavelmente, talvez a sua mestria da fantasia tenha levado Proust às fronteiras de uma transformação interior. Interrogo-me por vezes sobre as razões por que Proust é único no modo como vê e representa a alta comédia (mais do que a farsa burlesca) do ciúme sexual. O processo meditativo de Em busca conduziu-o a uma perspectiva na

qual os sofrimentos causados a Marcel pelo ciúme podem ser vistos como requintadamente (se bem que dolorosamente) cómicos.

390

OCÃNONEOCIDENTAL

Isto não significa que Proust, na solidão e no silêncio do seu quarto forrado a cortiça, se tenha embrenhado numa obra tão improvável quanto o Bhagavad-Gitá, mas Em busca é literatura de sabedoria, tanto quanto Montaigne, Dr. Johnson, Emerson e Freud acabam por ser autores que tocam a fronteira existente entre meditação e contemplação. Roger Shattuck afirma acerca de Em busca: «A leitura que dele fazemos pode ir tão longe quanto a nossa época e a nossa compreensão permitirem.» No momento em que o romance se finaliza, nós não acreditamos necessariamente que o Narrador chegou a conhecer uma verdade ou uma realidade, mas sentimos que ele está à beira de se transformar numa espécie de consciência diferente de qualquer outra coisa com que eu, pelo menos, alguma vez deparei na ficção ocidental.

É a partir da posição dessa apenas emergente consciência, que o ciúme sexual e o amor arrebatado se tornam ridiculamente (se bem que sublimemente) indistintos um do outro.

SAMUEL BECKETT, perto da conclusão do seu Proust (1931), afirma que os homens e as mulheres de Proust «parecem solicitar um sujeito puro, de modo a poderem passar de um estado de vontade cega a um estado de representação». Para Beckett, Proust torna-se o sujeito puro : «Ele encontra-se quase livre da impureza da vontade.» Presumo que Beckett não se refere aqui ao Narrador nem a Marcel mas, antes, a Marcel Proust, que sofre de asma, lê Schopenhauer e se esforça por alcançar a expressão da música. Walter Pater, que tinha uma relação com Ruskin do mesmo tipo da de Proust, é o crítico que melhor teria entendido Proust. O «momento privilegiado» de Pater, uma epifania secularizada e materialista, é aquilo que os amantes ciumentes de Proust (Swann e Marcel) buscam quando levam ansiosamente a cabo as suas investigações históricas e eruditas acerca do passado erótico. A comédia elevada e terrível de Proust faz dos seus protagonistas verdadeiros historiadores de arte do ciúme, que prosseguem as suas investigações mesmo depois de o amor deles ter chegado ao fim, e mesmo, no caso de Marcel, depois de a amada ter morrido. O ciúme sexual, tal como Proust dá a entender, é uma máscara para o medo da

mortalidade: o amante ciumento fica obcecado por todos os pormenores do espaço e do tempo da traição, porque tem medo de que não haja espaço e tempo suficientes para ele próprio. Tal como o historiador de arte, o amante despojado está à procura da verdade de uma iluminação passada, mas é só escuridão aquilo que o investigador do ciúme nela encontra.

O próprio Proust considerava que a parte crucial de *No Caminho de Swann*¹, que constitui o primeiro volume de *Em busca*, era a extraordinária *No Caminho de Swann*. Sigo o título na versão de Mário Quintana, *Em busca do Tempo Perdido*, Volume I.

A

IDADE CAÓTICA

391

descrição dos sofrimentos provocados em Swann pelo ciúme. E na verdade, quando penso em Swann, o que eu recordo primeiro é a trajetória da sua descida ao inferno do ciúme. J. E. Rivers afirma que < <a visão de Proust não é feminina; é andrógina>, o que é por vezes verdadeiro também para Shakespeare. A minha própria experiência de *Em busca*, sobretudo da sua sequência maior, a de *Albertine (A Prisioneira e A Fugitiva)*¹ , é a de que a posição do Narrador só podia ser considerada a posição de um homem lésbico, que é em si uma variante da imaginação andrógina que Proust simultaneamente manifesta e celebra. O Narrador de Proust em *Sodoma e Gomorra*² invoca o mundo transexual da comédia shakespeariana (irei utilizar sempre a revisão feita por Terrence Kilmartin da tradução de C. K. Scott Moncrief) : «O

jovem a quem acabamos de descrever era tão evidentemente uma mulher que as mulheres que o olhavam com desejo estavam destinadas (a menos que tivessem um gosto particular) à mesma desilusão das que, nas comédias de Shakespeare, são ludibriadas por uma rapariga disfarçada que se faz passar por um adolescente»³ .

Nas comédias, Shakespeare tem tendência a ligar o disfarce sexual e o ciúme sexual segundo modos que escapam à obsessão. A comédia proustiana desvia-se de Shakespeare, orientando-se no sentido da audácia que permite à compulsão exercitar o seu jogo. Proust nunca permite ao ciúme que este tenha uma linhagem literária - Otelo e Leontes estão a anos-luz de Swann e Marcel. Em Proust, nenhum

amante ciumento se poderia transformar num assassino: o espírito de Em busca proíbe tal coisa. É essa a razão por que a metáfora condutora de Swann e Marcel é a do investigador erudito, em particular a do historiador de arte ruskiniano. A tortura por causa da descoberta dos factos é a fórmula cómica de Proust, uma vez que esse auto-suplício e os próprios factos são, no essencial, conjecturas imaginativas. O padrão é estabelecido por Swann: Mas no estranho período do amor, o indivíduo toma qualquer coisa de tão profundo que aquela curiosidade que sentia despertar em si a propósito das menores ocupações de uma mulher era a mesma que sentira outrora pela História. E tudo aquilo de que teria tido vergonha até então, espiar uma janela e, quem sabe?, amanhã, talvez fazer falar habilmente certos indivíduos, corromper os criados, ouvir às portas, já não lhe parecia mais, como o decifrar dos textos, a comparação dos testemunhos e a interpretação dos A Prisoneira e A Fugitiva. Sigo a versão de Mário Quintana.

Título referido por Harold Bloom é *Cities of the Plain*. Este é o título, algo estranho, da versão inglesa (1929), da autoria de C. K. Scott Moncrief, do Volume V (Sodoma e Gomorra) da obra de Proust.

Sigo a versão de Mário Quintana.

392

OCÃNONEOCIDENTAL

monumentos, que um método de investigação científica de autêntico valor intelectual e inteiramente apropriado à investigação da verdade¹ •

Mais tarde, a paixão de Swann pela reconstrução dos pequenos pormenores da vida social de Odette é comparada à paixão do «investigador de arte que interroga os documentos que subsistem da Florença do século xv para tentar entrar mais dentro da alma da Primavera, da Belle Vanna, ou da Vénus de Botticelli»²• A alma de Odette é impenetrável, como Swann vem a descobrir, o que se transforma num perpétuo incitamento a novas investidas dos tormentos do ciúme, misturados com o «nobre» desejo de conhecer a verdade.

Numa das mais encantadoras ironias de Proust, Swann descobre que «uma das faculdades da sua juventude estudiosa era que o seu ciúme fazia renascer a paixão pela verdade, mas por uma verdade que também se interpunha entre ele próprio e a sua amante, recebendo

dela e só dela a sua luz». Àquela verdade, que está na origem de todos os ciúmes, é unicamente oferecida a escuridão proveniente da melancolia que emana do amante. A irónica descrição de Freud da condição de se estar apaixonado, «O valor exagerado dado ao objecto», não se ajusta à paixão que o ciúme primeiro amplia e depois substitui. Na passagem que se segue, o génio de Proust vai para além de Shakespeare, para além de Freud, enquanto conhecimento da obsessão erótica: Sem dúvida que da extensão do seu amor Swann não possuía consciência directa. Quando procurava medi-la, accidentalmente he por vezes o amor parecer

-lhe diminuído, quase reduzido a nada; por exemplo, o pouco gosto, quase a impressão negativa que lhe haviam inspirado, antes de amar, os traços da fisionomia de Odette, a sua tez sem frescura, voltava-lhe em certos dias.

«Realmente há progresso sensível», dizia ele para consigo no dia seguinte; «Se virmos exactamente as coisas, ontem quase não tive qualquer prazer com ela na cama; é curioso, até a estava a achar feia.» E por certo ele era sincero, só que o seu amor se estendia muito para além das regiões do desejo físico. A própria pessoa de Odette não tinha nisto uma parte muito grande. Quando o olhar dele encontrava em cima da mesa a fotografia dela, ou quando Odette o vinha ver, Swann tinha dificuldade em identificar a imagem de carne ou de cártão com a perturbação dolorosa e constante que o habitava. Dizia para consigo quase espantado: «É ela», como se de repente nos mostrassem exteriorizada à nossa frente uma das nossas doenças e nós não conseguíssemos achá-la semelhante ao que sofriamos. «Ela», Swann tentava saber o que seria isso; por-Sigo a versão de Miguel Serras Pereira de Um Amor de Swann (Difel, Lisboa, 1984). Este texto constitui a segunda parte do Volume 1 de Em busca do Tempo Perdido.

Sigo a versão de Miguel Serras Pereira.

A

IDADE CAÓTICA

393

que é uma das semelhanças entre o amor e a morte, mais forte que todas as restantes, tão vagas, que costumam repetir-se sempre, o facto de ambos nos fazerem interrogar mais a fundo, por medo que a sua realidade nos escape, o mistério da personalidade. E aquela

doença que era o amor de Swann não tinha

-se muito ligado a todos os hábitos dele, a todos os seus actos, ao seu pensamento, à sua saúde, ao seu sono, à sua vida, e até ao que ele poderia desejar para depois da morte, de tal modo não fazia com ele mais que um só ser, que não lhe poderia ser arrancada sem que Swann fosse destruído mais ou menos por completo: como se diz em cirurgia, o seu amor deixara de ser operável.

Freud refere a intensificação da paixão através de «prémios de incentivo», mas ao fazê-lo tinha em mente as barreiras sociais e outras com elas relacionadas, bem como o processo interior do recalamento. Proust diz-nos, na prática, que o ciúme sexual é o maior dos prémios de incentivo, com a consequência cómica de que é o próprio aspecto sexual que se desvaloriza:

«A própria pessoa de Odette não tinha nisto uma parte muito grande.» A fotografia dela, até mesmo o rosto real dela, recusa uma identidade «com a perturbação dolorosa e constante que o habitava». Amor e morte acabaram por ficar perigosamente perto um do outro, e o donairoso Swann aproxima-se do abismo, mas para nós é uma situação extremamente engraçada: Por vezes, Swann ali mentava a esperança de que Odette morresse sem sofrimento num acidente, ela que passava o tempo fora, de manhã à noite, por ruas e estradas. E, como Odette regressava sempre saudável e salva, ele admirava que o corpo humano fosse tão flexível e tão forte, a ponto de tão bem controlar, de desarmar continuamente todos os perigos do mundo em redor (e que Swann achava inumeráveis desde que o seu desejo secreto os começara a calcular), permitindo assim aos seres humanos que se entregassem dia após dia e praticamente imunes às suas ocupações de mentira, à sua busca de prazer.

Nesse momento sentiu uma grande proximidade de coração para com aquele Maomé, de cujo retrato feito por Bellini gostava tanto, e que, sentindo que se apaixonara loucamente por uma das suas mulheres, a apunhalou a fim, diz ingenuamente o seu biógrafo veneziano, de recuar a liberdade de espírito.

Depois indignava-se por estar assim a pensar só em si, e os sofrimentos que experimentara enquanto pareciam-lhe não merecer qualquer piedade, uma vez que ele próprio tão pouco preço atribua à vida de Odette.

Idem.

Idem.

394

O clímax de «Um Amor de Swann», que é uma das mais famosas passagens em todo o Proust, surge após um sonho muito animado que mistura Forcheville, o rival de Swann no amor por Odette, e Napoleão III, de novo num registo que é cómico para nós, mas que não o é para o pobre Swann, que, por fim, acha que já chega:

Mas enquanto, uma hora depois de despertar, dava indicações ao barbeiro para que fizesse de modo a que o arranjo em «escova» do seu cabelo não se desmanchasse no com boio, voltou a pensar no seu sonho; voltou a ver, tal como as sentira mesmo junto a si, as feições pálidas de Odette, as faces excessivamente magras, as linhas do rosto cansadas, os olhos pisados, tudo o que

- no decurso de ternuras sucessivas que haviam feito do seu prolongado amor por Odette um longo esquecimento da primeira imagem que dela recebera -

tinha deixado de observar a pós os primeiros tempos da ligação de ambos, aos quais sem dúvida, enquanto havia pouco dormia, a sua memória fora buscar as sensações exactas. E, com a indelicadeza intermitente que reaparecia nele quando deixava de ser infeliz e que fazia baixar ao mesmo tempo o seu nível moral, Swann exclamou para consigo: «Dizer que estraguei anos de vida, que tive vontade de morrer, que vivi o meu maior amor por uma mulher que não me atraía, que não era o meu tipo!1 »

A grosseria reaparece quando a infelicidade acaba, e isto permite que a nossa moralidade desça ao seu nível normal. Aquela observação deliciosa é um preâmbulo ao lamento imortal de Swann, e o remédio certo para todos nós, seja qual for o nosso sexo ou orientação sexual. Odette não era com certeza o estilo, ou o tipo, ou o género de Swann, não sendo nem suficientemente elevada nem suficientemente baixa para um esteta e para um dândi com uma vida social tão brilhante. Swann, no entanto, fica preso, pois no cosmo de Proust não se pode dizer «Adeus, Odette, perdoo-te tudo quanto te fiz» (à maneira americana), ou «Deixar de estar apaixonado é uma das maiores experiências humanas; parece que se vê o mundo com novos olhos» (à maneira anglo-irlandesa) . Para Swann, o amor morre, mas o ciúme mantém-se vivo durante mais algum tempo; por isso ele casa com Odette, não apesar, mas por causa de ela o ter traído, com mulheres bem como com homens. A explicação que Proust dá para o casamento é digna dele:

Quase toda a gente ficou surpreendida com o casamento, o que em si mesmo é surpreendente. Sem dúvida que só poucas pessoas compreendem a natureza puramente subjectiva do fenómeno a que chamamos amor, ou como ele cria, por assim dizer, uma pessoa suplementar, distinta da pessoa que o mun-Idem.

A

IDADE CAÓTICA

395

do com hece pelo mesmo nome, uma pessoa cujos elementos constitutivos provêm de nós próprios.

Muito tempo depois de o ciúme de Swann pela sua mulher ter acompanhado no esquecimento o amor por ela, a memória que tem do ciúme ainda o atormenta, e as suas investigações prosseguem:

Ele continuou a tentar descobrir aquilo que já não o interessava, porque o seu antigo eu, em bora estivesse envelhecido numa decrepitude extrema, ainda agia mecanicamente, em consonância com preocupações tão absolutamente abandonadas que Swann já nem essa angústia conseguia figurar para si mesmo - tão forte ela fora certa vez que ele havia sido incapaz de imaginar que algum dia pudesse ver-se livre dela, e que só a morte da mulher que amava (em bora a morte, como se verá mais tarde nesta história numa cruel corroboração, de modo nenhum diminuiu os sofrimentos provocados pelo ciúme) lhe parecia ser capaz de suavizar o caminho da sua vida, que nessa altura lhe parecia impassivelmente obstruída.

O presságio do inferno entre Albertine-Marcel surge nesta altura, porque Swann é o mensageiro de Marcel, o João Baptista que profetiza a ciumenta crucificação do eu mais jovem do Narrador. Proust estabelece uma dupla transição entre os dois martírios, a provação pelo ciúme que atormenta Saint

-Loup na sua relação amorosa com Raquel, e a advertência directa, profética, feita por Swann ao descuidado Marcel.

Antes de examinarmos este cruzamento, vale a pena referir duas críticas injustas que são actualmente dirigidas a Proust. Por que razão não é o Narrador meio judeu, como Proust o era, e, sem dúvida mais importante nesta altura, por que razão é o Narrador homossexual,

quando Proust era bissexual com um mais forte impulso homoerótico dentro de si? Uma defesa predominante sublinha o desejo de universalidade por parte de Proust, mas este aspecto parece ser pouco relevante. Uma outra defesa destaca que em 1922, numa altura em que as consequências do caso Dreyfus ainda estavam frescas, a homossexualidade transportava consigo um estigma. Isto também não é completamente convincente, na medida em que Proust é um artista tão grande que a sua dignidade estética merece que procuremos motivos estéticos para aquilo que foram essencialmente decisões estéticas. Em busca é um romance melhor se o Narrador for um heterossexual cristão?

Vários investigadores da biografia de Proust já afastaram o absurdo que é entender o que se passa entre Marcel e Albertine como alegoriza

ção da relação de Proust com Alfred Agostinelli. Within a Budding Grave

[«Dentro de Um Pequeno Bosque em Botão» J é uma tradução engenhosa de A l'Ombre des jeunes .filles en fleutj se bem que não capte tudo o que

396

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

se encontra em A Sombra das Raparigas em Flor [In the Shadow of Young Girls in Blossom] 1• Faça-se ironia com isto num pequeno bosque em botão de rapazolas, e destrói-se por completo o anelo estético alcançado por Proust. O lesbianismo de Albertine, um esplendor obsidiante nas mãos de Proust, é uma alegoria muito tosca se for vista como alegoria dos deslizos de Agostinelli na heterossexualidade. Proust sabia muito bem o que estava a fazer. Swann e Marcel são contrastes ao homossexual Charlus e ao bissexual Saint-Loup. Os tormentos do amor e do ciúme transcendem o género e a orientação sexuais, e a mitologia de Sodoma e Gomorra2 que se encontra no romance ficaria comprometida se o Narrador não conseguisse distanciar-se tanto dos homossexuais como dos judeus.

A preocupação central de Proust não é a história social, ou a libertação sexual ou o caso Dreyfus (embora fosse um apoiante activo de Dreyfus) .

A salvação estética é que é a empresa do seu vasto romance, fazendo Proust rivalizar com Freud como o maior fazedor de mitos da Era Caótica. A história que ele cria é um romance visionário que descreve

como o Narrador evolui desde Marcel até à maturidade do romancista Proust, o qual, no último volume da obra, corrige a sua consciência e é capaz de moldar a sua vida numa nova forma de sabedoria. Proust considerava, muito justamente, que o Narrador seria mais eficaz se conseguisse assumir uma posição desapaixonada em relação à mitologia que eleva a narrativa a poema cosmológico, tão dantesco quanto shakespeariano. Balzac, Stendhal, Flaubert são deixados para trás pelo salto que Proust dá para uma visão que combina Sodoma e Gomorra, Jerusalém e o Éden: três paraísos abandonados. O Narrador, enquanto heterossexual gentio, é mais convincente como vidente desta nova mitologia.

ENTRE SWANN e Marcel, que sofrem no ar irrespirável do ciúme, o Narrador introduz Saint-Loup, que virá a casar com Gilberte, filha de Swann e primeiro amor de Marcel, e que morrerá demasiado cedo, vítima da Primeira Guerra Mundial. Implantado na relação em declínio entre Saint-Loup e Raquel, encontra-se aquele que é talvez o mais pungente apotegma de Proust acerca do ciúme: «O ciúme, que prolonga o amor, não pode conter muito mais coisas que as outras formas da imaginação»³.

Ao ler isto não posso deixar de reflectir sobre o facto de Proust ser o médico autêntico para todos quantos estão tristemente apaixonados, o que sig-

À Sombra das Raparigas em Flor. Sigo a versão de Mário Quintana. Within a Budding Grave [«Dentro de Um Pequeno Bosque em Botão» J é o título da versão inglesa (1 929), da autoria de C. K. Scott Moncrief, daquele volume da obra de Proust.

Sodoma e Gomorra. Veja-se a nota 2 da p. 391.

Sigo a versão de Mário Quintana.

A

IDADE CAÓTICA

397

nifica, mais cedo ou mais tarde, todos quantos estão apaixonados. Infelizmente, a medicina dele, tal como todos os remédios para o amor, só dá resultado depois de terminada a doença - mesmo na sua forma pura de ciúme. Ele proporciona um conforto retrospectivo, que

é o único tipo de conforto que nós aceitamos. Constitui um prazer tardio o sermos informados de que o ciúme é um poema fraco, incapaz mesmo de desenvolver as três ou quatro imagens a que dá guarida. Nos romances que escrevemos com as nossas vidas, o ciúme que a certa altura nos consome vai a pouco e pouco passando para o pathos sério-cómico de todos os Eras defuntos. Saint-Loup não é um historiador de arte do ciúme, à maneira do seu sogro, nem um romancista do ciúme, à maneira do seu amigo Marcel. Mantido vivo pelo ciúme de um modo pouco seguro, o amor morre quando morre o ciúme, e Saint-Loup sofre mansamente o curioso conforto de se ter transformado numa relíquia familiar e tranquilizadora para Raquel: Algumas vezes Raquel voltou, já tarde da noite, a fim de pedir ao antigo amante permissão para dormir ao seu lado até pela manhã. Era uma grande doçura para Roberto, pois verificava o quanto haviam vivido intimamente juntos, apesar de tudo, só de ver que, ali onde que ocupasse a maior parte do leito, não a estorvava em nada para dormir. Com preêndia que ela estava, junto do seu corpo, mais comodamente do que em qualquer outra parte!•

É difícil estabelecer aqui prioridades entre humor e tristeza, mas aquilo que mais importa é que nem Saint-Loup nem Raquel sentem tristeza ou mágoa à medida que adormecem juntos no vazio a que a paixão deu lugar.

O ciúme sentido antes por Saint-Loup desertou dele para se instalar nesta permuta quase de família. Swann, conforme faz saber a Marcel, nem mesmo é capaz desta fantasmagoria retrospectiva de antigos afectos:

«As pessoas são muito inquisitivas. Eu nunca fui inquisitivo, excepto quando estava apaixonado, e quando tinha ciúmes. E tanto que eu aprendi! És ciumento?» Disse a Swann que nunca tinha tido passado pela experiência do ciúme, que nem mesmo sabia o que isso era. «Bem, podes considerar-te um feliz rdo. Um bocadinho de ciúme não é muito desagradável, por duas razões. Em primeiro lugar, permite às pessoas que não são muito inquisitivas interessar-se pelas vidas de outras pessoas, ou pelo menos de uma outra ...

Mesmo quando já não se está ligado às coisas, é ali onde algo de se ter estado; porque foi sempre por razões que as outras pessoas não apreenderam. A memória desses sentimentos é algo que só se pode encontrar em nós próprios; temos de voltar a nós próprios para o ver.»

Idem.

No seu solipsismo estético, Swann parece ser mais do que nunca uma paródia de Ruskin, cuja idolatria da arte se transmuta na auto-idolatria do coleccionador. Na fina ironia de Proust, a palavra < <inquisitivo» que é pronunciada por Swann significa simplesmente «atencioso», e abandonamos Swann com um sentimento de grande frieza. À metáfora ou à transferência a que Freud chamava «amor», Proust chama «ciúme», de modo que quando Marcel diz ao inválido Swann que nunca foi ciumento, está implicitamente a confessar que não amava Gilberte. As vinganças do tempo estão prestes a descer sobre ele no grande caso de ciúme do romance: a paródia demoníaca da busca do tempo perdido. A saga Albertine-Marcel da posse, do ciúme, da morte e do ciúme subsequentemente ampliado, começa como devia come

çar, com o ciúme que, segundo o Narrador, precede o amor de Marcel por Albertine. O padrão é posto a claro bem cedo em A Prisoneira: é a activação do seu ciúme que motiva Marcel, numa contenda com as amantes lésbicas de Albertine que ele não tem esperança de vir jamais a vencer: Na rea lidade, saindo de Bal bek, pensei sair de Gomorra e arrar ncar de lá Alberti ne; ai de mim! Gomorra andava dispersa pelos quatro cantos do mu ndo.

E em pa rte por causa do meu ciúme, em parte por ig norâ ncia dessas alegrias (caso que é ra ríssi mo), regulara eu, sem saber que o fazia, esse jogo de escondidas em que Al berti ne me escaparia sempre 1 •

Se o amor freudiano é a valorização exagerada do objecto, então o ciúme proustiano, muito mais dialéctico e ambivalente, é ao mesmo tempo o menosprezo do objecto e a hiperbolização lunática da atracção de Albertine por toda a gente. E, tal como Proust sublinha, esse facto pode conter contradições absolutas:

Não teria ciúme se ela desfrutasse prazeres j unto de mim, incentivados por mim, mantidos intei ra mente sob minha vigilâ ncia, poupando-me assim o receio da mentira; tão-pouco tam bém o teria ta lvez se ela partisse para um pa ís basta nte descon hecido de mim e afastado para que eu não pudesse imaginar, nem ter a possibil idade e a tentação de saber o género de vida que ela leva ria lá. Nos dois casos, a d úvida teria sido suprim ida por um conheci mento ou uma ig norâ ncia igualmente com pletas2•

A certeza e o conhecimento destroem de modo idêntico a relação amorosa do ciúme, o que, na interpretação de Proust, significa toda a relação Idem.

Idem.

A

IDA DE CAÓTICA

399

amorosa, literária e da experiência. Mas de que podemos ter nós a certeza a não ser da morte, e o que é que, por fim, podemos nós conhecer a não ser a experiência incomunicável da morte? Porque é que Proust, o artista do ciúme, produz uma tão implacável tragicomédia da força compulsiva de quem ama? É Proust - e não Ruskin, Pater, Wilde, e os herdeiros deles em Yeats, Joyce, Beckett - o incontestado sumo sacerdote da religião da arte. A arte, e não a posse sexual, é a única saída de Proust do romance experiencial do ciúme, e o último volume de Em busca, O Tempo Redescoberto, salva o romance da fantasia literária do ciúme. Seja como for que Proust tenha chegado à sua posição quase hindu do eu, ele tem um gozo imenso no apocalipse do ciúme que está presente em A Prisoneira e A Fugitiva, e nós também. Mas também lhe colocamos algumas reservas, e Proust está assim a preparar-nos para uma visão muito diferente da realidade, uma visão para a qual existe um passado e talvez mesmo um futuro, enquanto que para o ciúme só existe o tempo presente, por muito retrospectivo que o ciúme possa ser.

Albertine não identifica de modo algum o ciúme de Marcel, assegurando

-lhe que as mentiras dela derivam somente do amor que sente por ele. O Narrador nunca soluciona o espanto do leitor por Albertine se aguentar tanto tempo com Marcel, mas ela é a Musa e, como tal, não revela os seus segredos.

Quando se vai embora, a sua carta de despedida diz o seguinte: «Deixo-te o melhor de mim mesma», uma afirmação que é tão verdadeira e tão falsa quanto tudo o resto na relação deles. Após a morte accidental de Albertine quando montava a cavalo, Marcel recebe dois bilhetes dela em resposta à carta em que ele lhe mentia ao dizer que ia casar com a amiga dela, Andrée. No primeiro bilhete, Albertine felicitava-o pela escolha, enquanto no segundo se oferecia para voltar para ele. Esta perfeita contradição, somente revogada pela morte de

Albertine, prepara Marcel e o leitor para a campanha quase napoleónica de investigação da vida erótica da amada perdida que o sobrevivente põe em marcha, na sua maior parte através das inquirições que faz a Andrée, que havia sido amante dela e que é agora amante dele.

Só um leitor desajustado ousaria fazer observações moralistas contra Em busca, mas a grandeza e a ironia do livro defendem-no dos tolos. No entanto, a sabedoria de Proust é muito severa, pois o amor só é autêntico entre a avó, a mãe e Marcel, e entre mais ninguém no romance. Até a amizade parece ser tão impossível quanto o amor; a verdadeira persuasão é o ciúme, que é desconcertantemente complexo entre os de persuasão mais verdadeira, os corajosos exilados de Sodoma e Gomorra:

Uns, os que tivera m a i nfâ ncia mais tímida sem d úvida, pouco se preocupam com a qual idade material do prazer que recebem, contanto que possa m referi

-lo a um rosto mascu l i no. Enquanto outros, dotados indubitavelmente de sentidos mais violentos, assinalam ao seu prazer material i m periosas local izações.

400

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Estes ofenderia m acaso com as suas confissões ao tipo mediano das pessoas.

Ta lvez vivam menos exclusivamente sob o signo de Saturno, já que pa ra eles as m u l heres não estão tota l mente excluídas como pa ra os primeiros, com respeito aos q uais não existi riam aquelas sem a conversação, a coq ueteria, os amores cerebrais. Mas os seg u ndos buscam aquelas que gosta m das mulheres, podem conseguir-lhes algum jovem, a u menta r-l hes o prazer que sentem em encontrar-se com ele; ai nda mais, podem, da mesma forma, achar nelas o mesmo prazer que com u m homem. Daí vem que o ciúme não é excitado, pa ra aq ueles que amam os primeiros, senão pelo prazer que eles poderiam experimenta r com um homem e q ue, só este e não outro, porque não pa rticipam no amor das mul heres, não o pratica ra m senão por há bito e para ter em reserva a possibilidade do casa mento, representando tão-pouco o prazer que pode dar que não podem su portar que aqueles que eles amam o saboreiem; enquanto os seg u ndos inspiram muitas vezes ciúme pelos seus amores com mulheres.

Porque, nas relações que com elas mantêm, representam para a mulher que gosta das mulheres o papel de outra mulher, e a mulher lésbica oferece ao mesmo tempo aproximadamente o que encontram eles no homem, tanto que o amigo ciumento sofre ao sentir aquele a quem ama subjugado por aquela que é quase um homem para ele, ao mesmo tempo que se sente que quase se lhe escapa, já que, para essas mulheres, é alguma coisa que ele não conhece, uma espécie de mulher •

O tom desta passagem opõe-se a qualquer descrição: há ironia, claro, e uma certa distanciação, mas a atmosfera principal parece ser a de uma espécie de espanto. Proust teve críticos distintos - entre eles Beckett, Brée, Benjamin, Girard, Genette, Bersani, Shattuck (que eu prefiro) -, mas ainda mais do que Joyce, Proust derrota os seus críticos. Um romance de três mil e trezentas páginas, tortuoso para além de qualquer comparação, é quase um *As Mil e Uma Noites* em si mesmo. *Clarissa* de Samuel Richardson, parece-me ser o único romance ocidental tão forte (ou tão longo !) quanto *Em busca*, mas *Clarissa* centra-se só em duas personagens, a martirizada *Clarissa* e o seu espoliador, *Lovelace*. *Marcel* e *Albertine* são os enigmas de *Em busca*, mas muito dificilmente *Em busca* é o romance deles e só deles. Da mesma maneira, não é o romance do Narrador, o agora amadurecido *Marcel*. Estranhamente, é o romance de Proust, e ele não é bem o Narrador nem *Marcel*. Eu sei qual é a perspectiva do Narrador acerca do ciúme, mas não tenho a certeza se sei qual é a de Proust, pois o Narrador não é homossexual nem judeu. Quando, no volume final da obra, a sabedoria fala mais poderosamente, o Narrador funde-se quase imperceptivelmente no romancista Proust, e o cáustico humor do ciúme é posto de lado. Mas isso virá depois, pois ainda não acabámos de ver a tal verdadeira persuasão.

Idem.

A

IDA DE CAÓTICA

401

Há uma passagem extática em *A Prisioneira* que pretende atacar o ciúme, mas, em vez disso, acaba ironicamente por celebrá-lo:

O nosso ciúme, esquadrinhando o passado em busca de indicações, nada encontra nele; sem pre retrospectivo, é como um historiador que tivesse de escrever uma história para a qual não possui nenhum

documento; sem pre em atraso, precipita-se como um touro furioso para onde não está a criatura desdenhosa e brilhante que o irrita com as suas picadas e cuja magnificência e astúcia são admiradas pela inutilidade cruel. O ciúme debate-se no vácuo 1 •

Um historiador deficiente e um touro furioso: enquanto metáforas para o ciúme, elas não são muito lisonjeiras. Porém, mesmo assim o Narrador, recordando as investigações de Marcel sobre a carreira exuberantemente activa de Albertine como Erasmiana, é levado a fazer uma analogia entre o ciúme e o desejo de fama póstuma:

Quando começamos a pensar no que nos acontecerá a pós a nossa morte, não é ainda o nosso eu vivo que erradamente projectamos nesse momento? E será que é muito mais absurdo, quando tudo está dito, la mentar que uma mulher que já não existe desconheça que nós acabámos por saber aquilo que ela andava a fazer há seis anos atrás, em vez de desejar isso de nós próprios, que estaremos mortos, desejar que o público ainda fale aprovadamente de nós daqui a um século? Se houver mais fundamento no segundo do que no primeiro caso, os lamentos do meu ciúme retrospectivo decorreram da mesma maneira do mesmo erro óptico

Os outros homens são especificamente os precursores: Flaubert, Stendhal, Balzac, Baudelaire, Ruskin, mas incluem certamente Proust, o romancista, no qual o Narrador se fundirá. O «erro óptico» é uma doença não ignóbil, como diria Keats, e o elo entre ciúme e arte literária torna-se manifesto. Antes, porém, o Narrador fizera uma observação parentética: «É espantoso aquilo que a falta de imaginação do ciúme, que passa o tempo a fazer mesquinhas suposições que são falsas, revela quando acontece descobrir-se aquilo que é verdadeiro.» As limitações do ciúme são um outro preâmbulo ao aparecimento da vocação de Proust. Agitando-se no seu vazio, Marcel descobriu que

«não existe ideia que não traga consigo a sua refutação possível, nem palavra que não implique o seu oposto».

Segue-se a paralisia; Marcel está um pouco mais à vontade quando afirma que «mentir é essencial à humanidade. Desempenha talvez um papel tão substancial quanto a busca de prazer, e é além disso governado por essa Idem.

moralista, mas não um romancista. Um bom contraste surge quando o Narrador, em *O Tempo Redescoberto*^{1j} é capaz de ver como Albertine lhe havia sido útil, de um ponto de vista literário: «Ûs anos felizes são anos perdidos, espera-se um desgosto para trabalhar.» Percebemos que o Narrador se uniu a Proust, o romancista, quando Albertine, há muito falecida, é alvo de uma justa homenagem: Num sentido se legiti mava essa ligação, que se não tivesse ido naquele dia ao dique, se não a conhecesse, todas estas ideias não se desenvolveriam (a menos que as provocasse outra m u l her). Era por outro lado fa lsa, pois o prazer gerador que nos agrada encontrar retrospectivamente n u m belo rosto feminino nos vem dos sentidos: inegavelmente, com efeito, as páginas que ia escrever, Al berti ne, sobretudo a Al berti ne de então, não as teria entendido. Era, porém, justamente por isso (e aqui vai um conselho para não se viver em atmosfera por de mais intelectual izada), por ser m u ito diferente de mim, que me fecundara pelo sofrimento e, antes dele, pelo simples esforço de entender alguém tão diverso de mim.

Encontra-se aqui a essência da razão pela qual o Narrador, que fora Marcel, é agora capaz de se tornar Proust, o romancista, e não meramente um outro Swann, reduzido a examinar a sua colecção de memórias ciumentas.

O que salva Proust de ser o snobe e o paranóico ciumento que podia ter sido é um enorme trabalho, ao mesmo tempo terapêutico, estético e (que outra coisa lhe posso eu chamar?) místico. Todos os leitores de Proust escutam por fim no seu romance as reverberações que Roger Shattuck certamente compara às concepções hindus do eu. Em busca é o resultado de uma disciplina que pôs de parte aquilo a que Crixna, no Bhavagad-Gitá, chama «inércia escura». Pode muito bem ser uma outra ironia, não necessariamente proustiana, que o romancista de Em busca do Tempo Perdido seja o nosso mais verdadeiro multiculturalista moderno, transcendendo algumas das diferenças entre os cânones ocidental e oriental.

O Tempo Redescoberto. Na tradução deste título sigo a versão de Mário Quintana. Utilizo também esta versão nos dois excertos que se seguem.

1 8

O Agon de Joyce

com S h a kespea re1

JAMES JOYCE, a quem raras vezes faltava audácia, via-se a si mesmo numa relação com Shakespeare como a que se estabeleceu entre Virgílio e Dante. Esta ambição era tão grande que nem mesmo Joyce conseguiu satisfazê-la. Por consenso geral, *Ulisses* e *Finnegans Wake* têm somente Em busca do Tempo Perdido de Proust por rival durante a nossa prolongada maré baixa, a qual - se Vico e Joyce estiverem certos - nos porá à beira de uma nova Idade Teocrática. Talvez Joyce e Proust tenham ambos estado perto de igualar o conseguimento de Dante n'A Divina Comédia, se bem que Kafka, que não esteve perto disso, pareça ser mais o Dante desta idade. Mas ninguém que tenha lido Shakespeare em profundidade, e que tenha assistido a representações de Shakespeare devidamente encenadas e com um desempenho adequado dos actores, poderá considerar Joyce o cumprimento daquilo de que Shakespeare foi o precursor. Joyce sabia isto, e há uma certa ansiedade Agon. Esta é uma noção central em quase todo o pensamento literário de Harold Bloom, e constitui o núcleo conceptual da sua teoria da influência. De maneira a destacar a importância daquilo para que o agon remete e correndo deliberadamente o risco de um incómodo pleonismo, ao longo da tradução deste livro sigo sempre o critério de traduzir agon por «luta agonística», colocando logo a seguir o termo grego entre parênteses rectos. Na nota da p. 18 esclareço melhor essa minha opção.

Aqui a situação altera-se um pouco, em virtude de o título concentrar exclusivamente no agon o conjunto de ideias desenvolvidas ao longo do capítulo. Decidi, por isso, manter o termo utilizado por Bloom, sem o fazer acompanhar de mais esclarecimentos a não ser esta nota.

nas referências obsessivas que faz ao poeta anterior, as quais enxameiam *Ulisses* e *Finnegans Wake*. Não tivesse havido Shakespeare, e tanto Joyce como Freud provavelmente nunca teriam sentido a angústia de contaminação que só Shakespeare parece ter provocado em ambos.

Joyce foi mais genial do que Freud no que respeita a esta influência, e nunca aderiu à hipótese Looney, embora em *Finnegans Wake* ele jogue com a teoria baconiana. Acima de tudo, Joyce deu-nos a hipótese formulada por Stephen Dedalus na cena da biblioteca de *Ulisses*, uma teoria que ataca não tanto o paternalismo mas mais a própria

paternidade, e que seguramente não ataca Shakespeare. Em resposta à velha pergunta sobre que livro levaria para uma ilha deserta, se só pudesse levar um, Joyce respondeu a Frank Budgen o seguinte: «Hesitaria entre Dante e Shakespeare, mas não por muito tempo.

O inglês é mais rico, e teria o meu voto.» «Mais rico» são aqui duas belas palavras; se alguém estivesse sozinho numa ilha deserta desejaria ter mais gente, e Shakespeare é mais abundante em personagens do que o são os seus competidores mais próximos, Dante e a Bíblia hebraica. Apesar do vigor dickensiano das personagens menores de Ulisses, Joyce tem em Stephen unicamente um Hamlet inadequado, e em Molly uma rival da Mulher de Bath. Poldy pode lançar um repto a Shakespeare, ou tentar fazê-lo, mas o acto é impossível de executar porque a entidade maior, em todos os agons literários, engole a mais pequena. Enquanto Stephen afirma que não acredita na sua própria teoria acerca de Shakespeare e Hamlet, Richard Ellmann diz-nos que, segundo alguns amigos, Joyce levava-a muito a sério e nunca a renegou. É este o ponto de partida necessário para considerar a luta canónica de Joyce com Shakespeare, tanto em Ulisses como em Finnegans Wake.

Basear Ulisses simultaneamente na Odisseia e em Hamlet revela uma coragem notável por parte de Joyce, visto que, conforme Ellmann refere, os dois paradigmas de Odisseu/Ulisses e do Príncipe da Dinamarca não têm praticamente nada em comum. Uma pista para os desígnios de Joyce pode estar no facto de o herói da Odisseia ser a personagem literária que, a seguir a Hamlet (e a Falstaff), parece ser muitíssimo inteligente, apesar de Joyce o elogiar mais pela completa multidude dos seus aspectos do que pelas capacidades mentais.

Mas o primeiro Ulisses quer regressar a casa, enquanto Hamlet não tem casa, em Elsinore ou seja onde for. Joyce consegue conjugar Ulisses com Hamlet só através da duplicação: Poldy é ao mesmo tempo Ulisses e o fantasma do Hamlet pai, enquanto Stephen é ao mesmo tempo Telémaco e o jovem Hamlet, e Poldy e Stephen juntos formam Shakespeare e Joyce. Isto soa de uma maneira um pouco desconcertante, mas ajusta-se ao objectivo de Joyce, que é o de absorver Shakespeare no próprio Joyce. Tal como Joyce, Shakespeare é secular, substituindo a Escritura pelos escritos da humanidade comum, e Joyce toma a defesa de Shakespeare contra Freud ao recusar acertadamente uma identidade entre Hamlet e Édipo. Sendo um melhor crítico de Hamlet

do que Freud o era, Joyce não encontrou qualquer vestígio de apetite sexual por Gertrudes ou de vontade assassina para com o rei Hamlet por parte do filho de ambos. Stephen e Bloom (isto é, Poldy) também parecem estar livres da ambivalência edipiana, e se Joyce albergou essa ambivalência (e fê-lo, no passado) é patente que ele se esforça por não a manifestar em Ulisses.

A teoria de Joyce acerca de Hamlet é exposta por Stephen na cena da Biblioteca Nacional em Ulisses (Parte II, 9) . A obra de Frank Budgen James Joyce and the Making of «Ulysses» [«James Joyce e a Feitura de "Ulisses"» J (1 934), que é ainda o melhor guia para o livro em virtude de conter inúmeros pormenores pessoais de Joyce, diz-nos que «O homem Shakespeare, o senhor da língua, o criador de pessoas, ocupava-o [a Joyce] mais que o fazedor das peças».

É seguramente o Shakespeare de Stephen quem segue uma tradição bem firme ao subir ao palco do Teatro Globe no papel de fantasma do pai de Hamlet:

- A peça começa. U m actor aproxi ma-se entre sombras, metido na cota de malha refugada de algum peralvilho da corte, um homem bem pla ntado de voz de baixo. É o fa ntasma, o rei, u m rei e não-rei, e o actor é Shakespea re, que estudou Hamlet ao largo dos a nos de sua vida, o que não era vaidade para o desempenho do papel do espectro. Dirige sua fala a Bu rbage, o jovem actor que o defronta além das xa l mas fú nebres, chamando-l he por um nome: Hamlet, eu sou o espectro de teu pai

jungi ndo-o a ouvi r. A um fi l ho ele fala, o filho de sua al ma, o prínci pe, o jovem Ham let, e ao fi l ho de seu corpo, Hamnet Shakespeare, que morreu em Stratford para que seu toca io pudesse viver para sempre.

- É possível que este actor Shakespea re, um fa ntasma por ausência, e na vestidura de uma Dinamarca enterrada, um fa ntasma por morte, dizendo sua própria fala ao nome do seu próprio fi l ho (tivesse Hamnet Shakespea re vivido, teria sido o gémeo do príncipe Hamlet), é possível, quero saber, ou é provável q ue ele não tivesse tirado ou antevisto a conclusão lóg ica destas premissas: tu és o filho esbul hado: eu sou o pai assassinado: tua mãe é a rai n ha culpada, Ann Shakespeare, de nascimento Hathaway?1

Ann Hathaway como Gertrudes, o falecido Hamnet como Hamlet, Shakespeare como o Fantasma, os seus dois irmãos como um Cláudio compósito - isto é suficientemente afrontoso para exercer um fascínio permanente, e nutriu o melhor romance de Anthony Burgess, *Nothing like the Sigo* a versão de Ulisses da autoria de António Houassis (Círculo de Leitores, Lisboa, 1983). Com excepção de algumas passagens que assinalarei na devida altura, todos os outros fragmentos do romance que surgem mais à frente são também retirados desta versão.

406

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Sun [«Nada como o Sol» J (1 964) 1 que é também o único romance bem

-sucedido que alguma vez foi escrito acerca de Shakespeare. Burgess, um dedicado discípulo de Joyce, propicia uma extensão tão joyciana da teoria de Stephen que eu, há muito tempo atrás, baralhei na minha cabeça a cena da biblioteca e as fantasias de Burgess e, ao reler Joyce, fico sempre em sobressalto por não encontrar muito do que erradamente espero encontrar, mas que está magnificamente presente em Burgess. Isto acontece, em parte, em virtude de o Stephen de Joyce ser tão subtilmente sugestivo, condensando uma visão total da vida e da obra de Shakespeare numa mão-cheia de eloquentes tiradas que dissimulam as suas mais belas sugestões e perplexidades. Mais atrás no romance, Malachi «Buck» Mulligan, uma caricatura de Oliver St. John Gogarty, poeta-médico e pau para toda a obra, já havia explicado a teoria: «Ele prova algebricamente que o neto de Hamlet é o avô de Shakespeare e que ele mesmo é o espírito do próprio pai.» Além de uma paródia contundente, isto é também um golpe manifesto, uma vez que o objectivo de Stephen é dissolver a autoridade da própria paternidade: A paternidade, no sentido de geração consciente, é desconhecida ao homem. É uma propriedade mística, uma sucessão apostólica, do só gerador ao só gerado. Nesse mistério, e não na Madona que o astuto intelecto italiano lançou à população da Europa, é fundada a Igreja e fundada irremovivelmente, porque fundada, como o mundo, macro e microcósmico, no vazio. Na incerteza, na incerteza, na incerteza. Amor matris, genitivo subjectivo e objectivo, pode ser a só coisa verdadeira na vida. A paternidade pode ser uma ficção legal.

Quem é o pai de filho qualquer que filho qualquer devesse amar ou ele a filha qualquer?

Stephen rapidamente escarnece desta perspectiva, mas dela não se escarnece facilmente, nem ela é facilmente compreendida, pois as suas implicações são infinitas. Se nela se acredita, então a Igreja e todo o cristianismo se dissolvem, e Joyce não rejeita nem debate a questão. O falecido William Empson reclamava contra aquilo a que chamou, com alguma graça, «a nódoa de Kenner», se bem que devesse apelidá-la de «a nódoa de Eliot», pois T. S. Eliot precedeu Hugh Kenner no baptismo da imaginação de Joyce como

«eminentemente ortodoxa». Empson, claro, estava certo: cristianizar Joyce é um procedimento crítico deplorável. Se há um Espírito Santo em Ulisses, nesse caso ele é Shakespeare, e se há alguma paternidade que seja uma ficção válida, então Joyce gostaria de se ver a si mesmo como filho de Shakespeare.

Mas onde é que Joyce está em Ulisses? Com certeza que ele se encontra representado no livro, mas está estranhamente dividido entre Stephen e Poldy, entre Joyce como o jovem artista e Joyce como o homem humano, singular, que recusou a violência e o ódio. O estranhamento da divisão opõe-se a qual-

A

I D A D E C A Ó T I C A

407

quer solução crítica; nesta derradeira posição narrativa da personalidade em língua inglesa, e antes de as personagens persuasivas se dissolverem nas mitologias de *Finnegans Wake* e nas negações de Samuel Beckett, é-nos dada uma demonstração desesperadamente delicada de que a paternidade é uma pura ficção, um conceito estético, mas unicamente um conceito estético incerto.

O leitor sente exactamente que o romance *Ulisses* tem mais a ver com *Hamlet* do que com a *Odisseia*, mas quais são as relações que se estabelecem no interior do quarteto formado por Shakespeare, Joyce, Dedalus e Bloom?

Ulisses possui um esplendor verbal que chega para equipar uma legião de romances; contudo, sentimos que a posição central do livro no cânone transcende os estilos de Joyce, magistrais como todos eles são. O misticismo estético de Proust não é a via de Joyce, e Beckett, herdeiro tanto de Joyce como de Proust, evidencia algo semelhante a uma recusa ascética do triunfo de Proust.

Joyce mantém-se enigmático, sendo o seu comprometimento com Shakespeare aquilo que se me afigura como um dos poucos caminhos que ele abre para dentro do enigma.

Stephen alarga a sua divagação shakespeariana à guerra entre a heresia e a teologia da Igreja: «Sabélio, o africano, o subtilíssimo heresiarca entre todas as bestas do campo, sustentou que o Pai era Ele Mesmo Seu Próprio Filho.

O buldogue de Aquino, com quem nenhuma palavra é impossível, refuta-o.

Bem: se o pai que não tem um filho não é pai, pode o filho que não tiver um pai ser um filho?»

Em resultado disto, acrescenta Stephen, o poeta que escreveu Hamlet

«não era o pai do seu próprio filho meramente, mas, já não sendo um filho, ele era e se sentia o pai de toda a sua raça, o pai do seu próprio avô, o pai do seu inascido neto, que, ademais, jamais nasceria». Daqui emerge um Shakespeare semelhante a um Deus, mas provavelmente ele é só o retrato do artista de Stephen; e Stephen, obcecado por Shakespeare como está, encontra-se no livro de Poldy, não no seu.

Se há um mistério em Ulisses, ele reside em Leopold Bloom, que possui a sua própria intrincada relação com Shakespeare, esse deus mortal. O Shakespeare de Stephen é uma profecia de Poldy. Shakespeare é o pai que é o seu próprio pai. Ele não tem precursor nem sucessor, o que é claramente a visão idealizada que Joyce tem de si mesmo como autor. O pai de Poldy, o lado judeu da linhagem dele, auto-aniquilou-se, e Poldy não tem um filho vivo, a não ser que, de alguma maneira, se encare Stephen como um filho em espírito.

Em Ulisses, o único espírito é Shakespeare, pai fantasmático e filho fantasmático, e começamos a ver que o seu espírito não desceu sobre o mais ou menos dantesco Stephen, mas sobre o Bloom igual a Joyce, cuja cena predilecta de Shakespeare é a da conversa entre Hamlet e o coveiro no V Acto.

O que é que se pode encontrar em Poldy que seja shakespeariano? Julgo que a resposta tem obrigatoriamente qualquer coisa a ver com a representa-

ção completa que Joyce faz de uma personalidade, representação essa que poderia ser encarada como a posição derradeira de Shakespeare, ou o episódio final da longa história da mimese shakesperiana na literatura de língua inglesa.

Acredite-se ou não que Shakespeare ergueu um espelho diante da natureza, com dificuldade se encontrará um retrato mais completo do homem natural do que aquele que Joyce apresenta em Poldy. Podemos considerá-lo um juízo excêntrico por parte de Joyce, mas o seu arquétipo do homem natural tem todo o aspecto de ter sido Shakespeare, e com toda a certeza um Shakespeare joyciano.

O Shakespeare de Joyce não era um dramaturgo; Joyce estranhamente considerava que Quando Nós, os Mortos, Despertarmos, de Ibsen, era uma peça muito mais dramática do que Otelo. A noção que Joyce tinha do drama não é fácil de apreender, e o seu Shakespeare era manifestamente não um poeta de acção, mas um criador de homens e mulheres. Se nos dispusermos a desvendar o shakespearianismo de Poldy, temos de pôr de parte o drama para nos concentrarmos na representação da mudança. Quando penso acerca de Ulisses, penso primeiro em Poldy, mas raramente como uma figura envolvida numa troca ou numa relação. O que importa de veras acerca de Mr. Bloom, em virtude de tudo aquilo que ele abarca, é tanto o seu ethos ou carácter, quanto o seu pathos ou personalidade, ou até o seu logos ou pensamento, divinamente lugar-comum como isto tem tendência a ser. Aquilo que não é lugar-comum acerca de Poldy é a riqueza da sua consciência, a sua capacidade de transmutar os sentimentos e as sensações em imagens. E é aí, segundo creio, que se encontra o sustentáculo: Poldy possui uma interioridade shakespeariana, que se manifesta muito mais profundamente do que a vida interior de Stephen, ou Molly, ou quem quer que seja no romance. As heroínas de Jane Austen, George Eliot e Henry James são sensibilidades sociais mais requintadas do que Poldy, mas nem mesmo elas conseguem competir com a modificação interior dele. Nada se perde nele, se bem que possam ser enfadonhas as suas reacções àquilo com que se depara. Joyce favorece-o como não favorece mais ninguém na sua obra, um aspecto que foi sublinhado de modo pioneiro por Richard Ellmann.

Joyce admirava Flaubert, mas a consciência de Poldy não se assemelha à de Ema Bovary. Essa consciência é uma psique curiosamente idosa para um homem que mal está na meia-idade, e toda a gente no livro dá a impressão de ser muito mais jovem que Mr. Bloom. Provavelmente, isso tem qualquer coisa a ver com o enigma da sua condição de judeu. De um ponto de vista judaico, Poldy não é judeu, e contudo é judeu. Tanto a sua mãe como a mãe desta eram

católicas irlandesas; o seu pai, Virag, era um judeu convertido ao protestantismo. O próprio Poldy fora protestante e católico, mas identifica-se com o pai já falecido, e vê-se claramente a si mesmo como judeu, embora a sua mulher e filha o não sejam. Com preocupação, Dublin considera-o judeu,

A

IDADE CATÓLICA

409

embora o isolamento dele pareça ser auto-imposto. Ele conhece muita gente, aparentemente conhece toda a gente; contudo, ficaríamos surpreendidos se nos perguntassem quem eram os seus amigos, na medida em que ele se encontra permanentemente dentro de si mesmo, o que é surpreendente para um homem verdadeiramente delicado.

Tendo um dia ficado encantado com o desempenho de Zero Mostel em *Ulysses in Nighttown* [«Ulisses na Cidade Nocturna»], um desempenho meio a dançar com ligeireza ao longo de todo o papel, numa muito forte leitura desviante¹ desse mesmo papel, tenho de lutar contra a imagem de Mostel à medida que releio o livro. Joyce não é Mel Brooks, mas por vezes investiu Poldy com aquilo que parece ser um toque de humor judeu. Mostel era encantador, Poldy não o é; mas Poldy entenece Joyce, e entenece-nos ainda a nós, porque de entre tantos irlandeses só ele não exhibe aquilo a que Yeats chamou «um coração fanático». Hugh Kenner, que no seu primeiro livro acerca de Joyce via Poldy como uma espécie de judeu eliótico (no sentido do anti-semita T. S. Eliot, não da humana George Eliot), depois de vinte anos de mais estudo deixou de considerar Mr. Bloom um exemplo da depravação moderna, e eloquentemente proferiu o julgamento mais joyciano de que o protagonista de Joyce era «capaz de viver na Irlanda sem rancor, sem violência, sem ódio». Quantos de entre nós são hoje capazes de viver, na Irlanda ou nos Estados Unidos, sem rancor, sem violência, sem ódio? Quem de entre nós se atreve a desdenhar de Poldy, como se uma representação tão persuasiva de um ser humano completamente amistoso, que se mantém com tanto interesse para todos nós, estivesse ao nosso dispor em qualquer outro sítio?

Espirituoso, razoavelmente animado, sereno e infinitamente afável, se bem que masoquista até na sua curiosidade, Poldy parece ser, de facto, uma versão de Joyce, não de uma qualquer personagem shakespeariana, mas do próprio Shakespeare fantasmático, ao mesmo tempo todos os homens e homem nenhum - um Shakespeare algo

borgesiano, talvez. Este, claro, não é o Shakespeare poeta, mas o cidadão Shakespeare, vagueando por Londres tal como Poldy vagueia por Dublin. Stephen, num desmiolado momento particular do seu discurso da biblioteca, vai ao ponto de dar a entender que Shakespeare fora judeu, provavelmente segundo o modelo de Poldy, embora Stephen não possa sabê-lo excepto como uma prolepse mística. O clímax da teoria de Stephen surge na extraordinária e obsidiante evocação que faz da vida de Shakespeare como uma realização universal:

- O homem não o deleita nem a m u l her ta m pouco - disse Stephen. - Ele retorna depois de uma vida de ausência àquele torrão da terra em que nascera, em que sem pre fora, homem e menino, uma testemunha si lenta, e a í, terminada

«Leitura desviante» [misreading]. Veja-se a nota da p. 20.

41 0

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

a jornada da vida, ele planta sua a moreira na terra. Então morre. A acção terminara. Os caveiras enterra m Ham let pére e Ham let fils. U m rei e um prínci pe por fim na morte, com música de fundo. E, ainda que assassinados e tra ídos, pranteados por todos os frágeis corações ternos, da neses ou dubli nenses, tristeza pelos mortos é o só com panheiro de quem eles se recusam divorciar. Se l hes agrada o epílogo, vejam nele fu ndo: o próspero Próspero, o bom homem premiado, Lizzie, torrãozi nho de amor do papai, e titio Richie, o homem mau levado pela justiça poética para o lugar a que os negros maus vão. Cortina pesada. Ele encontrou como actual no m u ndo de fora o q ue no seu mu ndo de dentro estava como possível. Diz Maeterl i n k: Se Sócrates deixar sua casa hoje, encontrará o sábio sentado à sua soleira. Se Judas sair esta noite, é para Judas que seus passos tenderão. Cada vida são m u itos dias, dia após dia. Ca minhamos através de nós mesmos, encontrando ladrões, fantasmas, giga ntes, vel hos, jovens, esposas, viúvas, i rmãos do amor. Mas sempre encontrando-nos a nós mesmos. O d ra matu rgo que escreveu o fólho deste m u ndo e o escreveu mal (Ele nos deu a luz antes do sol dois d ias), o senhor das coisas como elas são a q uem os mais romanos dos católicos chamam dia boia, deus carrasco, é sem dúvida de todo em todo em todos nós, cava la riça e carnicheiro, e seria cáften e cornuda ta m bém, não fosse que na economia do céu, a nted ita por Hamlet, já não há casa mentos, sendo o homem glorificado, anjo andrógino, a esposa de si mesmo.

A ênfase de Stephen, seguramente aqui na qualidade de porta-voz de Joyce, vai tanto contra o deus-carrasco do cristianismo quanto é uma prece final pelo poeta de Hamlet. Há dois autores dramáticos, o Deus católico e Shakespeare, ambos deuses; mas o profeta de Shakespeare, Hamlet, pressagia a visão de Joyce de um «homem glorificado, anjo andrógino, a esposa de si mesmo», uma visão encarnada tanto em Shakespeare como no pobre Poldy.

Dos dois fólhos, o deste mundo e o de Shakespeare, a preferência joyciana vai para o seu pai fantasmático, que regressa após uma vida de ausência, ao contrário de Joyce que não pôde fazê-lo em vida. O resto é silêncio, chegado ao fim o exílio e terminada também toda a artificiosidade. Poucas frases, mesmo em Ulisses, são tão inelutáveis quanto: «Caminhamos através de nós mesmos, encontrando ladrões, fantasmas, gigantes, velhos, jovens, esposas, viúvas, irmãos do amor. Mas sempre encontrando-nos a nós mesmos.» Isto poderia ser condensado (com alguma perda) quando Joyce entoa o seguinte:

«Caminho por dentro de mim mesmo, encontrando o fantasma de Shakespeare, mas encontrando-me sempre a mim mesmo.» Uma tal confissão de influência, e de autoconfiança por ter a força de interiorizar Shakespeare, podia ser considerado o mais belo elogio feito por Ulisses ao seu próprio esplendor canónico.

A

IDA DE CAÓTICA

41 1

UM ESTUDO do Cânone Ocidental que se pretende organizar a si próprio segundo os ciclos de Vico, dificilmente poderia esquecer Finnegans Wake, que se baseia em Vico para alguns dos seus princípios estruturais.

Finnegans Wake tem também aqui o seu lugar, dado que, mais do que Ulisses, é ele o único rival autêntico de Em busca do Tempo Perdido de Proust que o nosso século produziu. O movimento erradamente designado de «multiculturalismo», que é completamente anti-intelectual e antiliterário, está a retirar do currículo a maior parte das obras que apresentam dificuldades imaginativas e cognitivas, o que quer dizer a maior parte dos livros canónicos. Finnegans Wake, a obra-prima de Joyce, apresenta de início tantas dificuldades que se fica necessariamente ansioso quanto à sua sobrevivência.

Desconfio que ela irá ficar na companhia do grande romance¹ poético

de Spenser, *The Faerie Queene*, e que ambas as obras serão lidas, até ao fim dos tempos, unicamente por um pequeno bando de especialistas entusiastas.

É triste que tal aconteça, mas estamos a caminhar para um tempo em que Faulkner e Conrad podem vir a sofrer a mesma sorte. Uma íntima amiga minha, uma seguidora de Adorno e da Escola de Frankfurt, apoiou a decisão de a sua universidade retirar Hemingway de um curso obrigatório, a favor da inclusão de um bastante inadequado contador de histórias chicana, dizendo-me que desse modo os seus alunos ficariam mais bem preparados para viver nos Estados Unidos. Os padrões estéticos, dava ela a entender, eram para os nossos prazeres privados de leitura, mas agora eram perniciosos na esfera pública.

É um salto considerável passar de uma novela de Hemingway, magníficas como são as melhores de entre elas, para *Finnegans Wake*, mas a nossa nova moralidade antielitista irá pôr o livro à consagração de cada vez menos e menos leitores, o que é uma perda estética imensa. Aqui, em algumas poucas páginas deste meu livro, dificilmente posso fazer justiça a *Wake*, para além de observar que, se o mérito estético voltasse alguma vez a centrar o cânone, o *Wake*, tal como *Em busca*, de Proust, ficaria tão perto dos píncaros de Shakespeare e de Dante quanto o nosso caos a eles conseguisse chegar. O que me interessa fazer a seguir é, tão-só, continuar a história do agon de Joyce com Shakespeare, que ele de alguma maneira considerava ser o maior dos escritores (pelo menos antes de Joyce), mas dramaticamente inferior a Ibsen (um julgamento escandaloso do qual Joyce nunca se arrependeu; mas perdoa-se-lhe tal facto em reconhecimento da sua grandiosa observação : «Há alguns que julgam que Ibsen foi um feminista em *Hedda Gabler*, mas ele foi tão feminista como eu sou arcebispo») .

«Romance» corresponde aqui ao inglês *romance*, e não a *novel*. Acerca desta questão, veja-se a nota da p. 142.

41 2

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Finnegans Wake, na opinião unânime dos críticos, começa onde *Ulisses* acaba; Poldy vai dormir, Molly fica magnificamente a cismar, e depois um *Todo-o-Mundo* mais amplo sonha o livro da noite. Este novo *Todo*

-o-Mundo, Humphrey Chimpden Earwicker, é demasiado imenso para ter uma personalidade, nem mais nem menos que Albion, o Homem Primordial dos poemas épicos de Blake, é uma personagem humana. É essa a minha única tristeza ao passar de Ulisses para Wakej Wake é uma obra mais rica, mas eu perco Poldy, embora ganhe aquilo a que Joyce chamou uma

«história do mundo». É uma história muito singular e poderosa, incluindo a história literária, e toma toda a literatura por modelo, ao contrário de Ulisses, que se fundou num curioso amálgama de Hamlet e Odisseia. Dado que Shakespeare e o Cânone Ocidental são uma e a mesma coisa, isso devolve necessariamente Joyce a Shakespeare, a fonte principal (em conjunto com a Bíblia) das dissimuladas alusões e citações que inundam as páginas do livro.

Acerca deste aspecto estou em dívida para com James S. Atherton, cujo *The Books at Wake* [« Ûs Livros em Wake»] (1 960) é ainda o mais útil dos vários estudos excelentes que Wake provocou, bem como para com o ensaio pioneiro de Matthew Hodgart intitulado « Shakespeare e *Finnegans Wake*»

(1 953), publicado em *The Cambridge Journal*.

Adaline Glasheen, no seu *Third Census of «Finnegans Wake»* [«Û Terceiro Censo de "Finnegans Wake"»] (1 977), observou que Shakespeare, o homem e as suas obras, era a matriz de Wake, isto é, « a rocha maciça na qual o metal, os fósseis, as pedras preciosas estão encerradas ou embutidas ». É

claro que isto é só uma perspectiva acerca de um livro cujos leitores têm uma necessidade absoluta de todas as perspectivas possíveis de que possam dispor, mas guiou sempre a minha leitura de Wake. A maior diferença entre o Shakespeare de Ulisses (o espírito santo que eu considero que ele é) e o de *Finnegans Wake* está em que Joyce se encontra disposto, pela primeira vez, a mostrar a inveja que tem do seu precursor e rival. Ele não deseja tanto os dotes e talentos de Shakespeare - Joyce acreditava que nesses aspectos se igualava a Shakespeare -, mas tem antes, e com toda a razão, ciúmes do público de Shakespeare. Esse ciúme faz de Wake mais uma tragicomédia que a comédia que Joyce pretendia. A recepção do livro desanimou o Joyce moribundo, mas como podia ter sido de outro modo? Desde as Profecias de Blake que nenhuma obra literária de língua inglesa apresenta tantos obstáculos iniciais, mesmo para o leitor voluntarioso, generoso e informado.

Logo algumas páginas dentro da grande secção «Anna Livia Plurabelle», de Wake, Joyce pronuncia o lamento: «By earth and the cloudy but I badly want a brandnew bankside, bedamp and I do, and a plumper at that! 1 »

Com excepção de uma curtíssima passagem, não traduzo qualquer dos fragmentos de Finnegans Wake que são citados por Harold Bloom neste capítulo, na medida em que acredito que esta é uma

1

▪

A

I D A D E C A Ó T I C A

41 3

Bankside é um jogo de palavras com « hackside» [a parte de trás], bedamp com «bedammed» [ser contido por um dique], e dado que é o rio Liffey que está aqui a falar, bem como a mulher de Earwicker, o seguinte comentário de Atherton é perfeitamente adequado : «Aquilo que Joyce está a dizer é que desejava que o Liffey tivesse uma margem sul na qual a literatura fosse apreciada como o fora no Tamisa de Shakespeare. » Shakespeare teve o Teatro Globe e o público que o frequentava; Joyce teve somente um corrilho de admiradores.

Ao olhar embasbacado para as páginas de Finnegans Wake, mesmo o leitor generoso é obrigado a se interrogar sobre se Joyce tinha consciência da altura a que colocou a fasquia do freudiano «prémio de incentivo» para alguém que queira saltar para dentro da sua obra maior. A título experimental, mas depois de muito cogitar sobre a questão durante alguns anos, creio que o desafio feito por Shakespeare a Joyce constituiu parte do estímulo para a audácia desesperada de Wake. Ulisses tenta absorver Shakespeare no seu próprio terreno : Hamlet. Dublin é um contexto bastante amplo, mas não suficientemente amplo para fazer desaparecer Shakespeare, como é muito claramente indicado num momento culminante da secção « Circe», situado no inferno de Nighttown. Imediatamente após o pobre Poldy ter passado pela sórdida condição de ser um espreita-fechaduras, observando Blazes Boylan a «enfiar» Molly, o bêbado Lynch, ajudante de Stephen, aponta para um espelho e grita: « Ü

espelho diante da natureza¹.» É-nos dado de seguida um confronto entre Shakespeare e os dois componentes de Joyce, Stephen e Bloom:

(Stephen e Bloom olham para o espelho. O rosto de William Shakespeare, aparece ali, sem barba, rígido de paralisia facial, coroado pelo reflexo do bengaleiro com galhos de veado do vestibulo.)

SHAKESPEARE: (em dignificado ventriloquismo) Na sonora garga lhada trai-se a mente vazia. (Para Bloom) Crias-te como se fosses invisível. Observa. (Cacareja com o gargalhar de negro galo capão) lagogo! Como o meu Olthelo estrangulou a sua Qui ntafeiradema nhã. lagogo!

obra intraduzível segundo os parâmetros ainda vigentes da tradução literária - apesar de algumas poucas experimentações (ficções) fragmentárias entretanto surgidas.

« Û espelho diante da natureza» [The mirror up to nature] . Não sigo aqui a tradução que tanto António Houassis como João Palma-Ferreira fazem desta célebre expressão que surge no Hamlet de Shakespeare (é o conselho dado por Hamlet aos actores), e que James Joyce invoca em Ulisses. A versão de Houassis, que no diálogo que se segue a esta afirmação parece concentrar-se mais na acção que está a decorrer naquela altura no romance de Joyce do que nas ressonâncias do intertexto shakespeariano, é a seguinte: «Û espelho bem da natureza.» A versão de Palma-Ferreira, que no diálogo que se segue até tem em conta o intertexto shakesperiano, é a seguinte: «Û espelho da natureza.»

41 4

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

BLOOM : (com um sorriso amarelo para as três putas) E quando é que eu vou ouvir a anedota?¹

O Shakespeare cornudo (segundo a teoria de Stephen) olha para o Poldy cornudo e, secundando Lynch, o embriagado Stephen cita o conselho dado aos actores, lembrando-lhes que a finalidade deles «era, e é, como que erguer um espelho diante da natureza» . Sem barba e numa rígida paralisia facial, Shakespeare é coroado com os seus cornos de marido enganado, mas é ainda com dignidade que ele cita mal uma passagem do poema de Oliver Goldsmith, «A Aldeia Deserta» (1770) : «Na sonora gargalhada trai-se a mente vazia», onde « mente vazia» tem o sentido positivo de «calma» ou

«descansada». Shakespeare condena aqui não só a mente vazia de Lynch, mas também o vazio de Boylan e das prostitutas que fazem troça do pobre Poldy. Mas para Poldy, Shakespeare faz aquele aviso a fim de se não transformar num segundo Otelo, espicaçado por Iago-Boylan a assassinar Molly, tal como o meu « Olthelo » ou «pai» assassinou a minha «mãe Quintafeirademanhã».

Dado que Stephen nasceu numa quinta-feira, temos aqui dois amálgamas (pelo menos) : Stephen e Bloom fundem-se, enquanto Shakespeare é de novo o fantasma do pai de Hamlet advertindo a fusão joyciana de que não deve acrescentar uma nova fusão de Hamlet e Otelo, transformando assim Molly Bloom num amálgama da mãe já morta de Stephen, Gertrudes e Desdémona. Isto constitui uma partida razoável que é pregada ao desventurado Poldy, mas mesmo assim não esclarece a questão principal: por que razão é Shakespeare transformado de modo a ser não só um galo capão, mas também um rosto sem barba e sem expressão? Ellmann faz notar que «Joyce avisa-nos de que está a trabalhar com quase-identidades, não com identidades perfeitas », mas eu defendo a afirmação que fiz atrás de que Joyce acaba finalmente por aceitar o seu caso de ansiedade de influência. Shakespeare, o precursor, troça do seu seguidor, Stephen-Bloom

-Joyce, dizendo com efeito o seguinte: « Olhas para o espelho, tentando veres-te a ti próprio como eu, mas o que tu observas é o que tu és: unicamente uma visão sem barba, a quem falta a força que eu tive, e rígido de paralisia facial, desprovido da calma do meu semblante2.» Em Finnegans Sigo aqui a versão de Ulisses de João Pahnha-Ferreira (Livros do Brasil, Lisboa, 1989). A razão para tal reside sobretudo no modo como Pahnha-Ferreira tem, muito correctamente, em conta o intertexto do Otelo de Shakespeare na tradução da seguinte passagem: «Iago! How my oldjellow chokit his Ihurdsdaymornum. Iago! » Quanto a António Houassis, este dá-nos aqui uma versão demasiado longínqua, no espírito e na letra, para ser aceite: «Iago! Como o meu Hospedeiro engachou a Tramontana. Iago! »

Esta versão é d a minha responsabilidade, Manuel Frias Martins.

Wake, recordando isto como a despedida shakespeariana que lhe é dirigida em *Ulisses*, Joyce decide fazer melhor no assalto final do seu combate com Shakespeare.

O final de *Finnegans Wake*, o monólogo da moribunda Anna Livia - mãe, esposa e rio - é frequente e justamente considerado pelos críticos como sendo a mais bela passagem em toda a obra de Joyce. Quando se encontrava com cinquenta e oito anos de idade, Joyce escreveu a sua última ficção, evidentemente em Novembro de 1938. Pouco mais de dois anos depois, Joyce morria, mesmo antes de completar sessenta anos. Patrick Parrinder é muito sensível quando observa que «a morte, que fora encarada com curiosidade, angústia, troça e farsa nas primeiras obras de Joyce, é aqui o tema de uma dolorosa agitação, de um arrebatamento terrível». Se se substituir «de Joyce» por

«de Shakespeare» naquela frase tão eloquente, o «aqui» seria a morte do rei mesmo no final d'O Rei Lear. O rio que, no final de Joyce, vai em direcção a casa, no mar, seria uma versão da Cordélia morta nos braços do seu pai louco, que em breve virá ele próprio a encontrar a morte.

Será que se pode viver toda a história literária no sono de uma noite?

Finnegans Wake diz que sim, e declara que toda a história humana pode passar por nós num sonho longo, descontínuo. Anthony Burgess, o devoto discípulo de Joyce - em contraste com Samuel Beckett, que cortou as amarras -, afirma que «é a coisa mais natural do mundo ver o Dr. Johnson e Falstaff, bem como a nossa vizinha do lado, à espera do comboio na estação de Charing Cross ».

Recordo-me de um sonho bloomiano que eu próprio tive, no qual eu chegava demasiado tarde à estação de comboios de New Haven para um encontro com o Zero Mostel, o meu duplo, e ao acordar achei que era o meu habitual sonho da ansiedade de não chegar a tempo à minha aula sobre *Ulisses*. À espera na estação estava toda a gente que eu nunca mais quisera encontrar outra vez, tanto gente da vida como da literatura.

Aquele sonho não era engraçado, mas *Wake* é-o, e por vezes é mesmo muito engraçado, tão engraçado quanto Rabelais ou Blake no seu *Notebook*.

Porém, o Shakespeare para que ele se vira é não o dramaturgo cómico, mas sobretudo o tragediógrafo de Macbeth, Hamlet, Júlio César, O Rei Lear, Otelo, ou do autor tardio de romances¹, excepção feita àquela que é a maior das cria

ções cómicas, Sir John Falstaff. Que Joyce tivesse de combinar Shakespeare e a História é completamente natural, mas ou o Wake é um livro mais sombrio do que pretendeu ser, ou então Shakespeare insinuou-se onde quis. Earwick, ou Todo-o-Mundo, é também Deus, Shakespeare, Leopold Bloom, o James Joyce da maturidade, o Rei Lear (também Rei Leary), bem como Ulisses, Por «romances» entende-se aqui o que em inglês se designa por romance, e que no caso de Shakespeare inclui quatro das cinco últimas peças que este autor escreveu: Péricles, Cimbelino, O Conto de Inverno e A Tempestade. Para mais esclarecimentos, veja-se a nota da p. 142.

41 6

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

César, Lewis Carroll, o fantasma do pai de Hamlet, Falstaff, o sol, o mar, a montanha, entre muitas outras coisas.

No livro de Glasheen Third Census, há uma lista portentosa que aparece sob o magnífico título joyciano «Quem é quem quando toda a gente é alguém outro». Joyce tinha em mente a reconciliação e a inclusão, como só Proust, de entre os outros escritores do nosso século, pode ter tido em mente, se bem que não numa escala tão cosmológica. Mas o Shakespeare trágico não é um reconciliador, e particularmente Macbeth é uma obra demasiado sombria para ter atalhado caminho até ao Wake. Se Joyce fosse Lear sob a forma celta de velho lobo-do-mar, então a sua Cordélia era a sua filha, tragicamente louca, Lucia, e é indiscutível que o impulso para a comédia por vezes esmorece nele. Joyce evoca-se a si mesmo como jovem artista, Shem the Penman [«Shem, o Homem da Pena»], ao mesmo tempo Hamlet e Stephen Dedalus (Macbeth também lá entra sorrateiramente), e ouvimos aquilo a que Harry Levin sabiamente chamou «O clamor do grande escritor que chegou demasiado tarde» : You were bred, fed, fostered a n d fattened from holy child hood up in this two easter island on the piejaw of h i larious heaven and roaring the other place (plunders to n i g ht of you, blu nders what's left of you, flash as flash can!) and now, forsooth, a nogger among the blanka rds ofthis dasta rd centu ry, you have become of twosome twinminds forenenst gods, hidden and discovered, nay, condemned fool, anarch, egoa rch, h iersiarch, you have rea red your disunited

kingdom on the vacuum of your own most intensely doubtful soul. Do you hold yourself then for some god in the manger, Shehohem, that you will neither serve nor let serve, pray nor let pray? And here, pay the piety, must I too nerve myself to pray for the loss of selfrespect to equip me for the horrible necessity of scandalising (my dear sisters, are you ready?) by sloughing off my hope and tremors while we all swim together in the pool of Sodom?

Sniffer of carrion, premature gravedigger, seeker of the nest of evil in the bosom of a good word, you, who sleep at our vigil and fast for our feast, you with your dislocated reason, have cutely foretold, a jophet in your own absence, by blind poring upon your many scandals and burns and blisters, impetiginous sores and pustules, by the auspices of that raven cloud, your shade, and by the auguries of rooks in parliament, death with every disaster, the dynamitisation of colonies, the reducing of records to ashes, the levelling of all customs by blazes, the return of a lot of sweetened gunpowdered didst unto dust but it never stops huck your mud head's obtundity (O hell, here comes our funeral! O pest, I'll miss the post!) that the more carrots you chop, the more turnips you slit, the more murphies you peel, the more onions you cry over, the more bull beef you butcher, the more mutton you crackerhack, the more potherbs you pound, the fiercer the fire and the longer your spoon and

A

IDA DE CAÓTICA

417

the harder you gruel with more grease to your elbow the merrier fulmes your new Irish stew.

Há aqui algum humor acerca da situação da juventude de Joyce mas esse não parece ser o elemento principal. Há uma amargura profunda em relação à Irlanda à Igreja a todo o contexto de Joyce, e há um feroz investimento na sua própria autonomia como escritor. Estou em crer que tal como Beckett se havia de virar para a escrita em francês, a fim de ultrapassar a influência de Joyce nas suas primeiras obras, assim Joyce cortou com o inglês de Shakespeare em *Finnegans Wake*. O corte era dialéctico, sendo em parte inspirado pelos trocadilhos e jogos de palavras de Shakespeare; o festim da linguagem em *Canseiras de Amor* em vão é já joyciano. Para além da paródia da *Brigada Ligeira* de Tennyson que é dirigida contra a Igreja e do eco de Stephen respondendo no *Retrato* que «eu não servirei», nas passagens citadas

atrás encontra-se a mais feroz das paródias de São Paulo aos Coríntios (« Ó morte, onde está agora a tua vitória? Onde está o teu poder de matar?2») designadamente no parêntese da chegada tardia apontado por Harry Levin: « (O hen here comes our funeral! O pest, I'll miss the post !) »

Não está ainda esclarecido se Finnegans Wake conseguiu ou não chegar a tempo aos Correios, mas a morte do estudo sério da literatura como literatura condena provavelmente o maior conseguimento de Joyce. Shakespeare é em Wake o exemplo principal do escritor que conseguiu chegar a tempo aos Correios, aquele que se tornou, na verdade, o próprio serviço postal. Shem, conforme nos é dito, estava

aware of no other shaggspick, other Shakhisbea rd, either preexactly u
n l i ke his polar andthisishis or procisely the seem as woops (parn!) as
what he fa ncied ar guessed the sarnes as he was himself and that,
greet scoot, duckings and thuggery, thoug h he was foxed fux to fux l i
ke a bun nyboy rodger with ali the teashop lionses of Lu mdrum h
ivan hoosed up gAGAINst him, being a lapsis l i nquo with a ruvidubb
shortartempa, bad cad dad fad sad mad nad van haty bea r, the
consciquenchers of casual ity prepestered crusswords in postposition,
scruff, scruffer, scruffumu rraimost andal lthatsortofthi ng, if rea ms
stood to reason and his lankalivline lasted he would wipe a l ley
english spooker, m u ltaphoniaksically spuki ng, off the face of the
erse.

Retrato. Harold Bloom refere-se aqui à seguinte obra de Joyce: Retrato do Artista quando Jovem [A Portrait of the Artist As a Young Man]. Sigo o título da versão portuguesa da autoria de Clarisse Tavares, Publicações Europa-América, Mem Martins, 1993.

«Ó morte, onde está agora a tua vitória? Onde está o teu poder de matar?» Sigo a tradução interconfessional do texto grego para português moderno (O Novo Testamento, Sociedade Bíblica, Lisboa, 1982).

Há aqui uma agressividade controlada para com Shakespeare e um desejo profundo de brincar à substituição do inglês pelo dialecto de Wake, a língua do proscrito, como diria Joyce, que anula os romancistas ingleses do século XIX (scoot, duckings e thuggery: Scott,

Dickens, Thackeray), e que é ao mesmo tempo a antítese de Shakespeare e Shakespeare num retomo à maneira de Vico. O eco de Swinburne em Villon (« Villon o nome do nosso triste mau alegre louco irmão ») está em consonância com a apresentação muito pouco convincente que Joyce faz do seu eu brando, poldiano como um proscrito literário, um Rimbaud ou um Villon. Aqui e ao longo de todo o Wake, lapsos da língua são levados a uma obsessão shakespeariana, como se Joyce pudesse ser confundido com o Shakespeare louco-de-língua de Canseiras de Amor em vão. Como acontece em muito do Wake, a frescura do efeito mais do que compensa a obscuridade, mesmo que Joyce nem sempre suba para o paraíso pela escada da surpresa.

Se não conseguimos exorcizar Shakespeare (quem poderá fazê-lo?), nem absorvê-lo (a lição da sua epifania do espelho em Nighttown), então temos de o transformar em nós próprios, ou confrontar a ruínosa demanda de nós próprios nos transmutarmos nele, e aquilo que Hodgart, Glasheen e Atherton mostraram é um deliciosamente estrênuo esforço joyciano de transformar Shakespeare no criador do Wake. Enquanto estudioso obsessivo da influência literária, eu celebro esse esforço como a mais bem-sucedida metamorfose de Shakespeare na história literária. O único possível rival é Beckett, que em Fim de Partida¹ se apropria de Hamlet com audácia e perícia. Mas Beckett, um aluno inicial e atento de Wake, estava circunspectamente em dívida para com o seu antigo amigo e mestre, mais que não fosse pelo exemplo.

Há ainda uma espécie de desesperação bem-humorada evidenciada pela escala grandiosa em que o « Great Shapessphere » é empregue no Wake, e não estou certo quanto ao que aconteceria ao livro se todo o Shapessphere fosse dele retirado. Segundo Hodgart, há uma alusão significativa página sim, página não, ou perto disso. Considerando bem as coisas, há trezentas alusões, algumas tão significativas que transcendem aquilo que se poderia normalmente considerar « alusões ». Earwicker - Deus, pai e pecador - é o fantasma que surge em Hamlet, mas é também os malévolos Cláudio e Polónio. Além disso, Earwicker contém em si o martirizado rei Duncan de Macbeth, Júlio César, Lear, o odioso Ricardo III e duas sublimidades: Bottom e Falstaff. Shem, ou Stephen Dedalus, é mais do que nunca o príncipe Hamlet, mas também Macbeth, Cássio e Edmundo, para que Joyce, com astúcia interpretativa, transforme Hamlet num herói-vilão que, na prática, é um outro herói-vilão assassino.

Shaun, o irmão de Shem, é simultaneamente o próprio irmão de Joyce (Sta-Fim de Partida [Endgame]). Não sigo o título da versão

portuguesa (Fim de Festa) da autoria de F. Curado Ribeiro, in Teatro de Samuel Beckett (Arcádia, Lisboa, s/d.).

A

IDA DE CAÓTICA

419

nislaus, o sofredor de longa data e sempre fiel no auxílio) e o recalcitrante quarteto shakespeariano de Laertes, Macduff, Bruto e Edgar.

Estas identidades shakespearianas mais do que firmam o enredo (se podemos charmar-lhe isso) de Joyce; são elas que fornecem os papéis para Earwicker e para a família deste, incluindo Anna Livia no papel de Gertrudes, e Isabella (a filha por quem Earwicker sente um desejo incestuoso e culpado) no papel de Ofélia. Hodgart tem um descrição útil deste desempenho de papéis: Uma personagem aparece seguindo um aspecto particular através da sua reencarnação em um dos «ti pos», falando com a voz deste como se se tratasse de um «controlo» que se a poderasse de um médium durante uma sessão de espíritismo ... Quando um «tipo» se tornou o canal principal para a narrativa, adensam-se as alusões que a ele são feitas ... Por isso, é de esperar que as citações shakespearianas não apareçam sob a forma de espíões isolados, mas sim em batalhões, espalhados por passagens de tamanho variado, e com cada grupo a anunciar a presença de uma correspondente personagem da peça.

Os maiores batalhões marcham a partir de Hamlet, Macbeth e Júlio César, por ordem decrescente. Por esta altura, Hamlet já não é surpresa, mas mantém

-se a difícil questão do porquê Macbeth, para já não falar de Júlio César. Todas estas são peças em que o rei é assassinado, ao passo que Lear morre somente através de graus de agonia, estendido na roda da tortura durante cinco actos cada vez mais apocalípticos, e deve ter sido por isso que Joyce o guarda para o fim, para ajudar a fechar o Wake. O rei que está a ser morto é, claro, Earwicker, o mesmo é dizer, Joyce/Shakespeare, e, apesar do complexo de Hamlet de que Shem sofre, nunca fica claro quem está a executar a matança.

O meu alvitre é que é essa a razão pela qual Macbeth é tão importante para Finnegans Wake. Joyce, um extraordinário leitor de Shakespeare, bem como um poderoso leitor desviante¹, faz uso de todas as alusões a Macbeth para dar a entender que o assassino é a imaginação

joyciana, shakespeareana, earwickiana, exactamente como a extraordinária e proléptica força da imaginação de Macbeth tem uma qualidade assassina muito própria, e que é imposta ao resto da peça. A primeira alusão shakespeareana que aparece no Wake é para com Macbeth, tal como a última é para com O Rei Lear. Hodgart salienta que as citações de Macbeth surgem sempre que Earwick passa por uma enorme tensão emocional no Wake, e quando o seu impulso autodestrutivo emerge de um modo mais visível, como acontece na agitação do herói no final do Livro I:

«Leitor desviante » [misreader] . Acerca da noção de misreading [leitura desviante] e de outras com ela relacionadas, veja-se a nota da p. 20.

420

O C Â N O N E O C I D E N T A L

Humph is in his doge. Words weigh no no more to h i m than ra
indrops to Rethfernham. Which we a l l i l i ke. Rai n . When we sleep.
Drops. But wait until our sleeping. Drain Sdops.

«Duncan está na sepultura; / Após a febre incerta da vida ele dorme bem.» Rethfernham é um distrito de Dublin, doge é um trocadilho com doze

[soneca], e sdoppiare significa em italiano qualquer coisa semelhante a «desligar» ou «abrir para fora». Como seria de esperar, a batalha subsequente entre Macduff, o vingador, e Macbeth, o assassino, acaba por acontecer, cerca de vinte e cinco páginas depois, e as três bruxas, ou Parcas, bem como os três assassinos de Banquo, aparecem várias vezes. Hodgart demonstra que o Macbeth do solilóquio da cena S do V Acto, o famoso «Amanhã e amanhã e amanhã», é repetido quase na íntegra, tal como o monólogo de Hamlet «Ser ou não ser», mas cada um deles está disperso e espalhado por todo o texto de Wake, um acto de dispersão que é útil aos objectivos de Joyce e, ao mesmo tempo, tem algo de vingança contra a prevalência de Shapessphere ! Mas a vingança de Shakespeare recai sobre Joyce: Yet's the time for being now, now, now.

For a burning wou/d is come to dance inane.

Glamours hath moidered's lieb and herefore

Coldours must leap no more. Lack breath must /eap

no more.

Lewis Carroll, Jonathan Swift e Richard Wagner são todos instrumentalizados ao longo de Wake (embora não tão extensivamente quanto Shakespeare) 1 mas nenhum deles riposta a Joyce ou escapa dele como faz Shakespeare.

Poder-se-ia dizer que, em Wake, Shakespeare mantém a mesma relação com Joyce que Hamlet, Iago e Falstaff mantêm com Shakespeare: a criação liberta

-se do criador. Shakespeare não é criação de ninguém, ou é de toda gente; e Joyce, embora lute brilhantemente, perde, em minha opinião, o combate. Mas mesmo perdendo, ele atinge o Sublime no moribundo regresso de Anna Livia à infância no momento final de Wake:

But I'm loathing them that's here and a l i l lothe. Loonely in me loneness. For ali thei r fa ults. I a m passing out. O bitter ending! l'i slip away before they're up.

They'li never see. Nor know. Nor miss me. And it's old and old it's sad and old it's sad and wea ry 1 go back to you, my cold father, my cold mad father, my cold mad fea ry father, tili the near sight of the mere size of him, the moyles and moyles of it, moananoa n i ng, makes me seasilt saltsick and 1 rush, my on ly, i nto your arms. 1 see them rising! Save me from those therrble prongsl Two more.

Onetwo moremens more. So. Avelaval. My leaves have d rifted from me. Ali.

A

I D A D E C A Ô T I C A

421

But one clings sti ll. 1'11 bear it on me. To remind me of. Lff! So soft this morning, ours. Yes. Carry me a long, taddy, l i ke you dane throug h the toy fai r! lf 1 seen him bea ring down on me now under whitespread wings l i ke he'd come from Arkangels, 1 sink l'd die down over his feet, h u m bly dumbly, only to washup.

Yes, tid. There's where. Fi rst. We pass through grass behush the bush to. Whish!

A gull. Gul ls. Fa r ca lls. Comi ng, far! End here. Us then. Finn, again!

Ta ke. Bussoftlhee, mememoremee! Ti l l thousandsthee. Lps. The keys to. Given! A way a lone a last a loved a long the

O deus celta do mar, Manannán Mac Lir, que faz uma singular aparição na fantasmagoria de Nighttown de Ulisses, é também Rei Lir, ou Lear, «my cold f ather, my cold mad father, my cold mad feary f ather», a quem Anna Livia

-Cordélia regressa na morte, tal como o Liffey desemboca no mar. Uma vez que Lear, no Wake, está a representar três outros pais - Earwicker, Joyce, Shakespeare -, bem como o mar, esta bela passagem de morte pode ter constituído a insinuação deliberada de Joyce de que uma outra grande obra se perfilava à sua frente, a épica sobre o mar que havia sido por ele projectada. Keats escreveu o seu esplêndido soneto «Sobre o Mar» quando, ao reler O Rei Lear, deparou com «Escuta! Ouves o mar?» (cena 5 do IV Acto) . É pena que Joyce não tenha vivido os sessenta anos para escrever o seu Sobre o Mar, onde sem dúvida o seu interminável agon com Shakespeare teria sofrido ainda mais uma viragem, tão canónica quanto aquelas que surgiram antes dela.

19

Orlando de Virginia Woolf:

O Feminismo como Amor da Leitura

SAINTE-BEUVE¹ que é para mim o mais interessante dos críticos franceses¹ ensinou-nos a fazer uma pergunta crucial acerca de qualquer escritor que lemos a fundo: o que é que o autor pensaria de nós? Virginia Woolf escreveu cinco romances notáveis - Mrs. Dalloway (1925) 1 Rumo ao Farol (1927)¹

Orlando (1928) 1 As Ondas (1931) e Entre os Actos (1941) 1 -1 os quais, muito provavelmente, virão a ser canónicos. Hoje em dia, Woolf é mais conhecida e lida como pretensa fundadora da «crítica literária feminista»¹ sobretudo através dos seus polémicos Um Quarto Que Seja Seu (1929)² e Os Três Guinéus (1938)³. Uma vez que ainda não sou competente para julgar a crítica feminista, irei aqui centrar-me num único elemento da escrita feminista de Woolf, designadamente no seu extraordinário amor pela leitura e na extraordinária defesa que faz dela.

As versões portuguesas destas obras de Woolf, que eu usarei a partir de agora, são as seguintes: Entre os Actos (tradução de Isabel Freitas Lopes, Cotovia, Lisboa, 1994). Mrs. Dalloway (tradução de Ricardo Alberty, Editora Ulisseia, Lisboa, 1982). As Ondas (tradução de Lucília Rodrigues, Publica

ções Europa-América, Mem Martins, 1992). Orlando (tradução de Ana Luísa Faria, Relógio d'Água, Lisboa, 1994). Rumo ao Farol (tradução de Mário Cláudio, Afrontamento¹ Porto, 1985). A ocorrência de qualquer fragmento destas obras remete para estas versões.

Um Quarto Que Seja Seu (tradução de Maria Emília Ferros Moura, prefácio de Maria Isabel Barreno, Editorial Vega, Lisboa, 1978). A ocorrência de qualquer fragmento desta obra remete para esta versão.

Os Três Guinéus (tradução de Maria Emília Ferros Moura, Editorial Vega, Lisboa¹ 1978).

A crítica literária de Woolf afigura-se-me como sendo muito desconstruída, especialmente no julgamento dos contemporâneos. Encarar o *Ulisses* de Joyce como um «desastre» ou os romances de Lawrence como carecendo de «O poder final que torna as coisas completas em si mesmas», não é bem aquilo que esperamos encontrar num crítico com a erudição e o discernimento de Woolf. E, contudo, pode-se defender que ela foi a mais completa pessoa de letras do nosso século em Inglaterra. Os seus ensaios e romances expandem as tradições centrais da literatura inglesa segundo rumos de renovação que estão muito para além da polémica gerada em torno de Woolf. O prefácio a *Orlando* começa com um reconhecimento da dívida a Defoe, Sir Thomas Browne, Sterne, Sir Walter Scott, Lord Macaulay, Emily Brontë, De Quincey e Walter Pater, «para citar os primeiros que me vêm ao espírito». Pater, o precursor autêntico, ou «pai ausente», como Perry Meisel lhe chama, poderia ter encabeçado a lista, uma vez que *Orlando* é a narrativa mais pateriana da nossa era. Tal como acontece com Oscar Wilde e com o jovem James Joyce, a maneira como Woolf se confronta com e representa a experiência é totalmente pateriana. Mas também outras influências existem, com Sterne a constituir a mais crucial depois de Pater. Só Pater parece ter provocado alguma ansiedade em Woolf, pois só muito raramente se refere a ele, e imputa o modelo para os seus «momentos do ser» não aos «momentos privilegiados», ou às epifanias secularizadas de Pater, mas bastante estranhamente a Thomas Hardy, ou a Joseph Conrad no que este tem de mais pateriano. Perry Meisel reconstituiu os modos intrincados em que as metáforas cruciais de Pater animam tanto a ficção como os ensaios de Woolf. É uma agradável ironia que muitas das seguidoras confesas de Woolf tenham tendência a repudiar os critérios estéticos nos julgamentos que fazem, enquanto a própria Virgínia Woolf baseava as suas ideias políticas feministas no seu esteticismo pateriano.

Pode muito bem haver outros grandes escritores do nosso século que amaram a leitura com a mesma intensidade com que Woolf a amou, mas ninguém, desde Hazlitt e Emerson, expressou essa paixão tão memorável e proveitosamente quanto ela. Um quarto que seja seu era necessário exactamente para nele se ler e escrever. Ainda conservo a velha edição da Penguin de *Um Quarto Que Seja Seu*¹ que comprei por nove pence em 1947, e continuo a reflectir acerca da passagem que então marquei, a qual reúne Jane Austen e Shakespeare numa espécie de almejado precursor compósito: E i nterrog uei-me se o

Orgulho e Preconceito teria sido um romance de melhor qualidade se Jane Austen não tivesse achado necessário esconder o manuscrito dos estranhos. Li uma ou duas páginas para me certificar; não consegui, porém, encontrar quaisquer indícios de que as circunstâncias tivessem no mínimo prejudicado a sua obra. Foi esse, talvez, o principal milagre. Ali

A

IDADE CLÁSSICA

425

estava uma mulher que, aproximadamente em 1800, escrevia sem ódio, sem amargura, sem medo nem protesto, ou retórica. «Foi esse o espírito que guiou Shakespeare», pensei, olhando para Antônio e Cleópatra; e sem prever que as pessoas comparam Shakespeare com Jane Austen podem querer dizer que os espíritos de ambas ultrapassaram todas as barreiras; e, por esse motivo, nada sabemos de Jane Austen nem de Shakespeare, e por esse motivo Jane Austen disseca todas as palavras do que escreveu, o mesmo acontecendo com Shakespeare. Se Jane Austen sofreu devido às circunstâncias em que viveu, o facto deveu-se apenas à vida limitada que lhe era imposta. Uma mulher não podia sair sozinha. Nunca viajava; nunca andava de autocarro em Londres ou ia à loja para um restauro sem companhia. Talvez, no entanto, fizesse parte do temperamento de Jane não desejar o que não tinha. Há um perfeito ajustamento entre os seus dotes e as circunstâncias da sua vida. Contudo, ouvido que o mesmo se possa dizer em relação a Charlotte Brontë disse ...

Neste aspecto, era Woolf mais como Austen ou mais como Charlotte Brontë? Se lermos Os Três Guinéus com a sua fúria profética contra o regime patriarcal, é pouco provável que fiquemos esclarecidos quanto ao facto de a mente de Woolf ter esbatido todos os entraves que se lhe colocavam. No entanto, quando lemos As Ondas ou Entre os Actos podemos concluir que o seu talento e as suas circunstâncias se harmonizaram completamente. Existirão duas Virginia Woolf, uma a precursora das nossas ménades críticas, a outra uma romancista mais distinta do que qualquer mulher que tenha alguma vez deitado mãos à obra? Julgo que não, embora haja fissuras profundas em Um Quarto Que Seja Seu. Tal como Pater e Nietzsche, Woolf é mais bem descrita como uma esteta apocalíptica para quem a existência humana e o mundo são justificados, derradeiramente, só como fenómenos estéticos. Tanto quanto qualquer escritor, seja ele Emerson ou

Nietzsche ou Pater, Virginia Woolf recusa atribuir ao condicionamento histórico a sua consciência do eu, mesmo quando essa História é a exploração interminável das mulheres pelos homens. Para Woolf, os eus delas são tanto criação dela como o são Orlando e Mrs. Dalloway, e qualquer estudioso do seu trabalho crítico aprende que ela não considera que romances, poemas ou os dramas shakespearianos são mistificações burguesas ou «capital cultural¹ ». Não sendo mais religiosamente crente do que Pater ou Freud, Woolf segue o seu esteticismo até aos limites exteriores deste, até à negatividade de um niilismo pragmático e do suicídio.

Mas ela estava mais interessada na aventura da viagem do que no fim da viagem, e aquilo que a vida tem de melhor situou-o ela nas suas leituras, na sua escrita e nas suas conversas com os amigos - que não constituem inquieta

ções de uma fanática.

«Capital cultural.» Veja-se a nota 2 da p. 50.

426

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Viremos a ter mais alguma vez romancistas tão originais e magníficas quanto Austen, George Eliot e Woolf, ou uma poetisa tão extraordinária e inteligente quanto Dickinson? Meio século depois da sua morte, Woolf não tem rivais entre as mulheres romancistas ou críticas, embora estas desfrutem da libertação que ela profetizou. Tal como Woolf salientou, se alguma vez houve uma irmã de Shakespeare, essa irmã foi Jane Austen, que escreveu há dois séculos atrás. Não existem condições sociais ou contextos que encorajem necessariamente a produção da grande literatura, embora venhamos a precisar de muito tempo para aprender esta verdade desconfortável. Conforme a passagem de apenas alguns anos virá a demonstrar, não estamos hoje em dia a ser inundados por obras-primas instantâneas. Nenhuma romancista americana viva, seja de que raça ou ideologia ela for, se compara em eminência estética a Edith Warton ou Willa Cather, nem possuímos actualmente uma poetisa do calibre de Marianne Moore ou Elizabeth Bishop. Simplesmente, as artes não são progressivas, como Hazlitt salientou num maravilhoso fragmento de 1814, no qual observa que «O princípio do sufrágio universal... de modo nenhum se aplica a questões de gosto»; Woolf é a irmã de Hazlitt em sensibilidade, e a sua imensa cultura literária tem pouco a ver com a cruzada actual que foi montada em seu nome.

É DIFÍCIL, nesta altura, manter qualquer tipo de equilíbrio ou de sentido da proporção ao escrever sobre Woolf. Ulisses de Joyce e Mulheres Apaixonadas de Lawrence seriam com toda a probabilidade conseguimentos bem para além de Rumo ao Farol e Entre os Actos. No entanto, muitas das actuais partidárias de Woolf contestariam um tal julgamento. Woolf é uma romancista lírica: As Ondas tem mais de poema em prosa que de romance, e o melhor de Orlando encontra-se nos pontos em que a narrativa é posta de parte. Não sendo marxista nem feminista, segundo o testemunho informado do seu sobrinho e biógrafo Quentin Bell, Woolf é, mesmo assim, materialista epicurista, tal como o seu precursor Walter Pater. Para ela, a realidade tremula e vacila em cada percepção e sensação novas, e as ideias são sombras que debruam os momentos privilegiados de Woolf.

O seu feminismo (chamando-lhe isso) é potente e permanente precisamente porque é menos uma ideia, ou um composto de ideias, e mais uma quantidade formidável de percepções e sensações. Entrar em discussão com elas equivale a encorajar a derrota: o que Woolf apreende e conhece através da sensibilidade é mais requintadamente organizado do que qualquer resposta que eu possa encontrar. Esmagado pela eloquência de Woolf e pela sua mestria na metáfora, sou incapaz - enquanto leio a obra - de entrar em disputa com Os Três Guinéus, mesmo nos pontos em que me faz ficar reticente. Talvez só Freud, no nosso século, rivalize com Woolf como estilista da prosa tendenciosa. Um Quarto Que Seja Seu tem um plano de acção sobre o leitor, e o mes-

,

A

I D A D E C A Ô T I C A

427

mo acontece com O Mal-Estar da Civilização, mas nenhuma consciência que se possa ter desse plano impedirá o leitor ou a leitora de ficarem convencidos à medida que experimentam a polémica magnificente de Freud e de Woolf.

Ambos constituem dois modelos muito diferentes de esplendor persuasivo: Freud antecipa as nossas objecções, e pelo menos parece responder-lhes, enquanto Woolf insinua fortemente que o nosso desacordo com a urgência dela se baseia numa falta de perceptibilidade da nossa parte.

De cada vez que releio Um Quarto Que Seja Seu, ou até Os Três Guinéus, fico perplexo por alguém poder entender estes opúsculos como exemplos de «teoria política», que é o género invocado pelas feministas literárias para quem as ideias polémicas de Woolf têm verdadeiramente assumido o estatuto de escritura. Talvez Woolf se sentisse satisfeita com isso, mas não parece provável. Só através de uma convincente redefinição da política, que a reduzisse à «política académica», é que aquelas obras podiam ser classificadas desse modo; mas Woolf não era uma académica, e nem agora o seria. Woolf é tanto uma teórica política radical quanto Kafka é um teólogo herético. Ambos são escritores, e não têm qualquer outra aliança. Os prazeres que têm para dar são prazeres difíceis, que não podem ser reduzidos a juízos categóricos. Fico emocionado, e até atemorizado, com os círculos aforísticos de Kafka acerca de «O indestrutível». Contudo, é a resistência de «O indestrutível» à interpretação que se toma naquilo que precisa de ser interpretado. Aquilo que mais necessita de interpretação em Um Quarto Que Seja Seu são os seus «irreconciliáveis hábitos de pensamento», como John Burt afirmou em 1982.

Burt mostrou que aquele livro apresenta ao mesmo tempo uma tese

«feminista» central - a de que o regime patriarcal explora económica e socialmente as mulheres, de modo a apoiar o desmesurado amor-próprio desse mesmo regime - e uma subtese romântica. A subtese apresenta-nos as mulheres não como espelhos para o narcisismo masculino, mas (diz Woolf) como «Uma renovação do poder criativo que só o sexo oposto tem o dom de conceder». Este dom tem andado perdido, acrescenta Woolf, mas não por causa das depredações do regime patriarcal. O vilão é a Primeira Guerra Mundial; mas, sendo assim, que aconteceu então à tese declarada do livro? O período vitoriano era o período dos maus velhos tempos ou dos bons velhos tempos?

O resumo de Burt afigura-se-me inteiramente exacto:

As duas teses presentes em Um Quarto Que Seja Seu não são conciliáveis, e qualquer tentativa para as conciliar não pode ser outra coisa senão o exercício de uma súplica muito especial. Um Quarto Que Seja Seu não é, contudo, uma tese, mas sim, como Woolf declara nas páginas de abertura, um retrato de como a mente tenta ajustar-se ao seu mundo.

Woolf ajusta-se só como Pater e Nietzsche se ajustaram: o mundo é concebido esteticamente. Se *Um Quarto Que Seja Seu* é característico de Woolf, e é-o, então é quase tanto um poema em prosa quanto *As Ondas*, e tanto uma fantasia utópica quanto *Orlando*. Ler aquela obra como «crítica cultural» ou como «teoria política» é possível só para quem pôs completamente de parte as preocupações estéticas, ou que guardou a leitura por prazer (um prazer difícil) para um outro tempo e lugar em que cessaram as guerras entre homens e mulheres, bem como entre classes sociais, raças e religiões. Woolf não levou a cabo uma tal renúncia. Enquanto romancista e crítica literária, ela alimentou a sua própria sensibilidade, que incluía uma forte propensão para a comédia.

Mesmo os opúsculos são deliberadamente muito engraçados, e desse modo ainda mais eficazes como textos polémicos. Ser-se solene acerca de Woolf, analisá-la como autora de obras de teoria política, não é, de modo nenhum, ser-se woolfiano.

Este é manifestamente um tempo singular nos estudos literários. D. H.

Lawrence foi efectivamente um teórico político bastante esquisito nos ensaios de *The Crown* [« A Coroa »], no romance mexicano intitulado *A Serpente Emplumada* 1 e no romance australiano *Canguru* 2, uma outra ficção fascista. Mas ninguém desejaria trocar o Lawrence político, ou aquele Lawrence moralista cultural um pouco mais interessante, pelo romancista de *O Arco-Íris* e *Mulheres Apaixonadas* 3: No entanto, Woolf é hoje discutida mais vezes como a autora de *Um Quarto Que Seja Seu* que como a romancista que escreveu *Mrs.*

Dalloway e *Rumo ao Farol*. A fama de que *Orlando* desfruta actualmente tem quase tudo a ver com a metamorfose sexual do herói-heroína, e deve muito pouco àquilo que mais importa no livro: a comédia, a caracterização e um amor intenso pelas épocas maiores da literatura inglesa. Para além de Woolf, não consigo pensar em qualquer outro ou qualquer outra romancista forte que centre tudo num tão extraordinário amor pela leitura.

A religião (é este o termo mais adequado) de Woolf era o esteticismo pateriano: a adoração da arte. Na minha qualidade de acólito tardio dessa fé em declínio, sou necessariamente fiel à ficção e à crítica literária de Woolf e, por isso, estou disposto a pegar em armas contra as suas seguidoras feministas, porque julgo que elas compreenderam mal a sua profetisa. Com certeza que Woolf queria vê-las a lutar pelos direitos delas, mas não através da desvalorização do estético na aliança espúria que celebram com pseudomarxistas *A Serpente*

Emplumada, tradução de Maria Franco e Cabral do Nascimento (Círculo de Leitores, Lisboa, 1994) .

Canguru, tradução de Cabral do Nascimento (Círculo de Leitores, Lisboa, 1994) .

O Arco-Íris, tradução de Maria Carlota Pracana (Círculo de Leitores, Lisboa, 1994). Mulheres Apaixonadas, tradução de Lucília Rodrigues (Círculo de Leitores, Lisboa, 1995) .

A

I D A D E C A Ó T I C A

429

académicos, franceses parodiadores de filósofos e adversários multiculturais de todos e quaisquer padrões intelectuais. Por um quarto que seja seu Woolf não quis dizer um departamento académico que seja seu, mas, sim, um contexto em que elas a poderiam emular escrevendo uma ficção digna de Sterne e Austen, bem como uma crítica literária ao nível da crítica de Hazlitt e Pater.

Woolf, a admiradora da prosa de Sir Thomas Browne, teria sofrido imenso se deparasse com os manifestos daquelas que nos garantem que escrevem em seu nome. Sendo ela própria o último dos grandes estetas, Woolf tem sido tragada por puritanas impiedosas para quem o belo na literatura é unicamente uma outra versão da indústria de cosméticos.

Acerca de Shelley - cujo espírito paira sobre a sua obra, particularmente em *As Ondas* -, Woolf observou uma vez que «O combate dele, valoroso como é, parece ser com monstros que estão ligeiramente ultrapassados e que, por isso, são um pouco ridículos». Isto também parece ser verdadeiro para o combate de Woolf: onde se encontram aqueles patriarcas edwardianos e georgianos contra quem ela lutou? Ao nos aproximarmos do milénio fomos abandonados pelos monstros do patriarcado, embora as críticas literárias feministas continuem a fazer tudo o que está ao seu alcance para os convocar.

Porém, a grandeza de Shelley, como Woolf bem viu, prevaleceu como «Um estado do ser». A romancista lírica, tal como o poeta lírico, subsistem hoje como aqueles que re-imaginam determinados momentos extraordinários do ser: < < Um espaço de pura calma, de uma serenidade intensa e tranquila».

A busca levada a cabo por Woolf para alcançar esse espaço tinha mais a ver com Pater que com Shelley, mais que não seja por o elemento erótico contido nessa busca ser tão reduzido. A imagem da união heterossexual nunca abandonou Shelley, embora se tivesse tornado demoníaca no seu poema de morte, aquele que ironicamente tinha por título «*Ū Triunfo da Vida*».

Woolf é pateriana ou romântica tardia, com o impulso erótico largamente traduzido num esteticismo sublimador. O seu feminismo não pode, mais uma vez, ser separado do seu esteticismo; talvez devêssemos aprender a falar do seu «feminismo contemplativo», que é realmente uma posição metafórica.

A liberdade que ela procura é ao mesmo tempo visionária e prática, e está dependente de uma Bloomsbury idealizada, que dificilmente é passível de tradução em termos americanos contemporâneos.

A edição americana da Penguin em que eu li Orlando pela primeira vez, no Outono de 1946, começa por dizer na contracapa que «não existe nenhum outro escritor que tenha nascido numa atmosfera mais ditosa». Woolf, tal como as suas seguidoras feministas, não estaria de acordo com tal julgamento, mas ele contém, mesmo assim, uma considerável dose de verdade.

O desenvolvimento de Woolf não foi retardado por ter John Ruskin, Thomas Hardy, George Meredith e Robert Louis Stevenson desfilando pela casa de seu pai, ou por contar com os Darwins e os Stracheys entre os seus parentes.

•

430

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

E embora os seus textos polémicos insistam no contrário, a intrincadamente organizada Virginia Stephen teria falhado ainda mais vezes e mais completamente em Cambridge e Oxford, e não teria aí recebido a educação literária que lhe foi proporcionada pela biblioteca de seu pai e por tutores tão competentes quanto a irmã de Walter Pater.

O pai, Leslie Stephen, não foi o ogre patriarcal retratado pelo ressentimento dela - embora não se tenha conhecimento deste facto através da leitura de muitas das nossas actuais estudiosas feministas. Tenho consciência de que elas não fazem mais do que seguir a própria

Virginia Woolf, para quem o pai era um homem egoísta e solitário, que não conseguia superar a consciência que ele próprio tinha do seu fracasso como filósofo. O Leslie Stephen dela é o Mr. Ramsay de Rumo ao Farol, um daqueles últimos vitorianos que é mais um avô do que um pai para os seus filhos. Mas a diferença particular de Leslie Stephen em relação à filha centra-se no esteticismo desta e no empirismo e moralismo dele, no seu violento repúdio da posição estética, incluindo um ódio violento pelo grande paladino dessa posição, Walter Pater.

Em reacção contra o seu pai, o esteticismo e o feminismo (continuando a chamar-lhe assim) de Woolf estavam tão fundidos que nunca mais puderam ser separados. Provavelmente, adoptar uma perspectiva irónica é aquilo que hoje em dia mais se justifica quando se contempla o modo como as discípulas de Woolf converteram a cultura puramente literária dela numa Kulturkampf política. Esta transformação não pode resultar, na medida em que a profecia mais autêntica de Woolf não foi por ela premeditada. Nenhuma outra pessoa de letras do século xx nos mostra tão claramente que a nossa cultura está condenada a permanecer uma cultura literária na ausência de uma qualquer ideologia que não tenha sido desacreditada. Religião, ciência, filosofia, ideias políticas, movimentos sociais: será que estas são aves vivas que se encontram nas nossas mãos, ou aves mortas, embalsamadas e postas na prateleira? Quando as nossas formas conceptuais nos abandonam, é à literatura que nós voltamos, porque nela a cognição, a percepção e a sensação nunca podem ser postas de parte completamente. A fuga do estético é um outro sintoma, inconsciente mas intencional, do esquecimento do dilema da nossa sociedade, do seu deslizar em direcção a uma nova Idade Teológica. Seja o que for que Woolf tenha recalcado numa altura ou noutra, nunca foi a sua sensibilidade estética que ficou recalçada.

O facto de que os livros são necessariamente acerca de outros livros, e que podem representar a experiência só quando primeiro a encaram como um outro livro, é uma verdade limitada mas real. Algumas obras anulam completamente a limitação: Dom Quixote é uma dessas obras, e Orlando de Woolf uma outra. O Dom e Orlando são grandes leitores, e é só enquanto tal que se constituem em sucedâneos daqueles leitores obsessivos que são Cervantes e Woolf. Na história vivida, Orlando tem por modelo Vita Sackville-West, por

A

I D A D E C A Ô T I C A

quem Woolf esteve apaixonada durante algum tempo. Mas Sackville-West era uma ótima jardineira, uma má escritora e de modo nenhum uma leitora genial, como acontecia com Woolf. Como aristocrata, como amante, mesmo como escritor, Orlando é Vita e não Virginia. É como consciência crítica, confrontando a literatura inglesa desde Shakespeare até Thomas Hardy, que Orlando é o incomum leitor comum, o autor do livro dele/ dela.

Desde Dom Quixote que todos os romances reescrevem a obra magistral de Cervantes, mesmo quando não têm consciência disso. Não me recordo de qualquer referência que Woolf tenha feito a Cervantes, mas isso pouco importa: Orlando é quixotesco, tal como Woolf o era. A comparação com Dom Quixote não deixa Orlando muito favorecido; mas um romance muito mais ambicioso do que (e tão bem executado quanto) a jovial carta de amor de Woolf a Sackville-West também seria destruído pela comparação. O Dom entrega-se constantemente à meditação, tal como Falstaff; Orlando não faz seguramente tal coisa. Mas esse facto ajuda a colocar Woolf contra Cervantes a fim de ver que ambos os livros pertencem à ordem do jogo de que fala Huizinga 1, a qual eu expus na discussão acerca de Dom Quixote. As ironias de Orlando são quixotescas: elas decorrem da crítica que a jovialidade organizada² faz da realidade societal e da realidade natural. «Jovialidade organizada»

em Woolf e Cervantes, em Orlando e no Dom, é um outro nome para a arte de ler bem ou, no caso de Woolf, para o «feminismo», se assim se quiser.

Orlando é um homem, ou antes, um jovem que de repente se transforma em mulher. Ele é também um aristocrata isabelino que, sem mais agitação do que aquela que é causada pela sua mudança sexual, é também praticamente imortal. Orlando tem dezasseis anos quando o encontramos e trinta e seis quando o deixamos, mas esses vinte anos de biografia literária abarcam mais de três séculos de história literária. A ordem do jogo, enquanto dura, triunfa sobre o tempo, e no Orlando de Woolf ela perdura sem esforço, o que pode constituir uma das razões por que o único defeito do livro se encontra na sua conclusão demasiado feliz.

O amor, em Orlando, é sempre o amor da leitura, mesmo quando se disfarça de amor por uma mulher ou por um homem. O rapaz Orlando é a rapariga Virginia quando é representado no seu papel principal, como leitor: O gosto pelos livros fora nele precoce. Em criança, vá

rias vezes o haviam surpreendido, à meia-noite, ainda debruçado sobre uma página. Ti ravam-lhe a vela, e ele criava pirila m pos para o servirem nos seus i ntentos. Ti rava m-lhe os Acerca do conceito de jogo (play) que aqui ocorre, veja-se a nota da p. 1 39.

«Jovialidade organizada» corresponde a organized playfulness. A dificuldade de uma tradução de play(fulness) que se mantenha fiel ao pensamento de Bloom aconselha, mais uma vez, a remeter o leitor para a nota da p. 1 39.

432

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

pirilam pos, e por pouco não incendiava a casa com um morrão. Pa ra resu mirmos o caso em poucas palavras, deixa ndo ao romancista o cuidado de al isar e espriair em todas as suas impl icações a seda que assim com primi mos numa casca de noz, diremos que o nosso fidalgo padecia de amor pela literatura.

Orlando, tal como Woolf (e bastante ao contrário de Vi ta Sackville-West), é uma daquelas pessoas que substituem um fantasma por uma realidade erótica. A melhor maneira de se encarar as duas grandes paixões dele/ dela - pela inverosímil princesa russa, Sasha, e pelo ainda mais absurdo capitão Marmaduke Bonthrop Shelmerdine - é como sendo projecções solipsistas: há verdadeiramente uma só personagem em Orlando. O amor da leitura por parte de Virginia Woolf era ao mesmo tempo o seu autêntico impulso erótico e a sua teologia secular. Nada em Orlando, belo como o livro é, se equipara ao parágrafo final de «Como Se Deve Ler Um Livro», que constitui o último ensaio de The Second Common Reader [«Ü Segundo Leitor Comum» J : Porém, qual é o leitor que lê com uma finalidade em mente, por mais desejável que ela possa ser? Não será que existem certas actividades que nós exercemos porque são boas em si mesmas, e certos prazeres que são por si mesmos defi nitivos? E não está este entre eles? Pelo menos, eu por vezes sonho que q uando despontar o dia do J u ízo Final, e os gra ndes conq uistadores e advogados e homens de Estado vierem receber as suas recompensas - as coroas, os louros, os nomes indelevel mente gravados em má rmore imperecível -, o Todo-Poderoso vira r-se-á para Ped ro e dirá, não sem uma certa inveja quando nos vir chegar com os nossos livros deba ixo dos braços: «Vê, estes não precisam de recom pensa. Nada temos aqui pa ra lhes dar. Ele gostava m da leitura.»

Aquelas três primeiras frases têm sido o meu credo desde que as li na

infância, e exorto-as hoje a me darem força e a todos quantos podem ainda congregar-se em torno delas. Elas não excluem a leitura com o fim de conseguir poder, sobre nós próprios ou sobre os outros, mas só através de um prazer que é definitivo, um prazer difícil e autêntico. A inocência de Woolf, tal como a de Blake, é uma inocência organizada, e o sentido que ela tem da leitura não é o mito inocente da leitura, mas o desinteresse que Shakespeare ensina aos seus leitores mais profundos, Woolf incluída. Nas parábolas de Woolf, o Céu não concede qualquer recompensa a fim de se igualar à bem-aventurança do leitor comum, ou àquilo a que o Dr. Johnson chamou o senso comum dos leitores.

Não existe, enfim, mais nenhum outro teste para o canónico senão o supremo prazer shakespeariano do desinteresse, a posição de Hamlet no V Acto e a do próprio Shakespeare nos momentos mais elevados dos seus sonetos.

Woolf é autora de obras mais belas do que Orlando, mas nenhuma é para ela mais central do que este hino erótico ao prazer da leitura desinteressada.

A

I D A D E C A Ó T I C A

433

A fábula da dupla sexualidade é uma parte intrínseca desse prazer, quer em Woolf quer em Shakespeare, quer no pai crítico de Woolf, Walter Pater. A ansiedade sexual bloqueia o prazer profundo da leitura, e para Woolf, mesmo no amor dela por Sackville-West, a ansiedade sexual nunca andava muito longe.

Sente-se que para Woolf, tal como para Walt Whitman, o homoerótico, sendo embora o modo natural, era largamente entravado pela intensidade solipsista.

Woolf poderia ter dito com Whitman: «Tocar-me a mim em vez de outra pessoa é tudo quanto posso suportar.» Não acreditamos nos arrebatamentos de Orlando, quer com Sasha quer com o capitão, mas somos levados a acreditar na paixão dele/ dela por Shakespeare, por Alexander Pope e pela possibilidade de uma nova obra literária. Na verdade, Orlando pode muito bem ser a mais longa carta de amor que alguma vez foi escrita, mas está redigida por Woolf para a própria Woolf. Implicitamente, o livro celebra a força preternatural de Woolf como leitora e como escritora. Uma saudável auto-estima, bem

merecida por parte de Woolf, encontra o seu escape preciso naquele que é o mais exuberante dos seus romances.

É Orlando um snobe? Em linguagem corrente, isto significaria um «elitista cultural», mas a própria Woolf é autora de um ensaio singelo, intitulado «Eu Sou Snobe?», que leu no Memoir Club, um grupo que se reunia em Bloomsbury, em 1920. A troca que nesse ensaio faz de si mesma afasta a acusação, ao mesmo tempo que escreve uma bela frase em que caracteriza os Stephens: «uma família intelectual, muito nobre de nascimento num sentido livresco». A família de Orlando não é seguramente intelectual, mas há poucas descrições de Orlando tão esclarecedoras quanto «muito nobre de nascimento num sentido livresco». O sentido livresco é o livro; em Orlando, ninguém precisa de ir à procura de uma intriga dentro da intriga; não há qualquer relação mãe-filha escondida neste embuste de história. Nem Orlando ama a leitura de maneira diferente após se tornar mulher. É no Orlando feminino que o esteticismo se torna maravilhosamente agressivo e pós-cristão : O ofício do poeta é, pois, de todos o mais alto, prossegue Orlando. As suas palavras alcançam lugares onde as dos outros não chegam. U ma sim ples can

çoneta de Shakespea re faz mais pelo bem dos pobres e dos malvados que todos os pregadores e filantropos do mundo.

Contestável como a última frase tem de ser, é Woolf quem está por detrás dela, com paixão bem como humoristicamente. E que tal se a reescrevêssemos ligeiramente de maneira a adaptá-la ao momento presente? Uma simples cançoneta de Shakespeare faz mais pelo bem dos pobres e dos malvados que todos os marxistas e todas as feministas do mundo.

Orlando não é um texto polémico, mas uma celebração que o declínio cultural transformou numa elegia. É uma defesa da poesia, «meio a rir, meio

434

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

a sério», como Woolf observou no seu diário. A facécia que se prolonga por muito tempo constitui em si mesma um género, o qual nunca teve um mestre que rivalizasse com Cervantes - nem mesmo Sterne, que é uma presença efectiva nos romances de Woolf. Dom Quixote é muito mais vasto do que Orlando, e no entanto nem mesmo o Dom consegue fugir de Cervantes, como Falstaff talvez tenha

escapado de Shakespeare, e como Orlando, exceptuando a fraca conclusão do livro, se consegue furtar a Woolf. Não sendo Vita nem Virgínia, Orlando torna-se a personificação da posição estética, daquilo que significa para o leitor estar apaixonado pela literatura. Dentro em breve, uma tal paixão irá parecer curiosa ou arcaica, e Orlando sobreviverá como o monumento dessa paixão - uma sobrevivência que Woolf já tinha em mente: «Porque é uma tarefa árdua, esta de medir o tempo; e nada mais lesto a perturba

-la que o contacto com qualquer uma das artes; talvez seja, pois, de culpar o amor à poesia pelo facto de Orlando ter perdido a sua lista de compras.»

Medir o tempo, tal como acontece em Sterne, é antitético à imaginação e, na conclusão do livro, não se espera que façamos a seguinte pergunta: será que Orlando poderá alguma vez morrer? Neste simulacro de livro, neste feriado da realidade, tudo é xamanístico, e a consciência central exemplifica uma poesia sem morte. Mas o que é que isso pode ser? O romance define astutamente a poesia como uma voz respondendo a uma voz, mas Woolf evita realçar que a segunda voz é a voz dos mortos. Determinada, para variar, a ser condescendente consigo mesma como escritora, Woolf retira da sua história qualquer possibilidade de ocorrência da ansiedade. Ela não sabe, porém, como é que pode haver poesia sem ansiedade, nem nós o sabemos. Shakespeare está presente do princípio ao fim de Orlando, e perguntamos a nós próprios como é que ele lá pode estar sem introduzir no romance qualquer coisa de problemático, qualquer coisa a que se deve resistir como autoridade, uma vez que todo o tipo de autoridade, excepto a variedade literária, é posto em causa ou ridicularizado ao longo do livro. A ansiedade de Woolf acerca da autoridade poética de Shakespeare é subtilmente abordada em *Entre os Actos*, mas é evitada em Orlando. No entanto, essa evasão pertence ao que eu considerarei ser o xamanismo do romance; ela funciona, como quase tudo funciona neste testamento à religião da poesia, para exaltar a sensação e a percepção sobre tudo o resto.

EM WOOLF, o idiossincrático, o contínuo estranhamento da sua melhor ficção, é ainda outro exemplo desta qualidade que é, surpreendentemente, a mais canónica de todas as qualidades literárias. Orlando é diferente de Woolf ao pretensamente transcender a demanda de glória literária, mas um feriado é um feriado, e Woolf era implacável na sua demanda de se juntar a Sterne e Hazlitt, a Austen e ao paradigma oculto, Walter Pater. O esteticismo dela é o seu centro, que se encontra mais ricamente figurado em *Um Quarto*

Que Seja Seu como intimação shakespeariana de que a arte é ela própria natureza: «Talvez a natureza, da sua maneira mais irracional, tenha traçado a tinta invisível nas paredes do espírito um pressentimento que estes grandes artistas confirmam; um esboço que apenas necessita de ser ateado pela chama do génio para se tornar visível.»

A personalidade, para Woolf tal como para Pater, é a mais alta fusão da arte com a natureza, e excede em muito a sociedade como determinação que governa a vida e a obra do escritor. Na conclusão de Rumo ao Farol, a pintora Lily Briscoe, fazendo as vezes de Woolf, olha para o seu quadro, acha-o desfocado, e «com súbita intensidade, como se por um segundo o visse com clareza, desenhou uma linha além, no centro. Estava pronto; estava acabado. "Sim", pensava Lily, depondo o pincel com extrema fadiga, "tive a minha visão"».

Talvez ainda chegue uma altura em que as nossas posições políticas actuais venham a ser por nós consideradas arcaicas e ultrapassadas, e em que a visão de Woolf seja apreendida como aquilo que mais centralmente ela foi: o êxtase do momento privilegiado. Pareceria muito esquisito se hoje em dia falássemos de «as ideias políticas de Walter Pater». Parecerá esquisito nessa altura falar das ideias políticas, em vez da luta agonística [agon J 1 de Virgínia Woolf.

«Luta agonística» [agon]. Veja-se a nota da p. 18.



Kafka : Paciência Ca nón ica

e «I ndestruti bi l i dade»

SE QUISERMOS escolher um só escritor como o mais representativo do nosso século, é muito provável que se acabe a vaguear desesperadamente por entre legiões de desalojados. É provável que venha a existir um século xxn, e que os leitores dessa altura - se por acaso houver leitores no nosso sentido actual - venham a lançar luz sobre o nosso Dante (Kafka?) e o nosso Montaigne (Freud?). Neste livro escolhi nove autores modernos:

Freud, Proust, Joyce, Kafka, Woolf, Neruda, Beckett, Borges e Pessoa.

Não afirmo que sejam os melhores do nosso século; mas eles estão aqui em representação de todos os outros para quem poderia ser racionalmente assegurado um estatuto canónico.

Com excepção de Neruda e Pessoa, os poetas da era não se encontram aqui: Yeats, Rilke, Valéry, Trakl, Stevens, Eliot, Montale, Mandelstam, Lorca, Vallejo, Hart Crane, e tantos outros. Eu próprio gostaria mais de ler poemas em vez de romances e peças, mas parece ser bastante claro que até mesmo Yeats, Rilke e Stevens expressam menos completamente a Idade do que Proust, Joyce e Kafka o fazem. W. H. Auden achava que Kafka era o espírito peculiar do nosso tempo. Seguramente que o termo «kafkiano» adquiriu um sentido

inquietadoramente estranho 1 para muitos de nós, e talvez se tenha tornado

«Inquietadoramente estranho» corresponde ao termo inglês uncanny. Neste contexto, tal como tem acontecido variadíssimas vezes, creio que se justifica esta tradução. Ela remete, no entanto, para o que Bloom afirma já a seguir sobre Freud e o termo alemão das Unheimliche por ele utilizado. Veja-se, por isso, a nota 1 da p. 438.

438

O C Â N O N E O C I D E N T A L

um termo universal para aquilo a que Freud chamou «O ameaçadoramente estranho»¹ isto é, algo que nos é absolutamente familiar e, ao mesmo tempo, também estranho e afastado de nós. De uma perspectiva puramente literária, esta é a Idade de Kafka, mais ainda do que a Idade de Freud. Freud, seguindo astuciosamente Shakespeare, deu-nos o nosso mapa da mente, mas Kafka fez-nos saber que não devíamos acalantar qualquer esperança de utilizar esse mapa para nos salvarmos, nem mesmo de nós próprios.

Para demonstrar o lugar central de Kafka no cânone deste século deve-se percorrer extensamente os seus escritos, pois nenhum género que ele tenha experimentado contém aquilo que lhe é mais essencial. Kafka é um grande aforista, mas não um puro contador de histórias, excepto em fragmentos e nos contos muito breves a que chamamos parábolas. As suas narrativas mais longas América, O Processo, e até mesmo O Castelo são melhores em partes

-

-

que como obras completas; e as suas histórias mais longas, mesmo A Metamorfose, começam com mais vivacidade do que aquela com que tendem a acabar. Para além dos seus aforismos e parábolas, o que há de mais forte nas fantasias de Kafka é constituído por contos curtos ou fragmentos, fragmentos notavelmente substanciais como «Ü Cavaleiro da Selha»¹ «Um Médico de Aldeia», «Ü Caçador Gracus» e «A Grande Muralha da China»². Os seus diários são preferíveis às cartas, mesmo as suas cartas a Milena Jesenska, pois poucos amantes mais catastróficos do que Kafka terão alguma vez existido, mesmo na ficção do seu discípulo Philip Roth. Freud, que foi rejeitado por Kafka como «O Rashi das ansiedades judaicas contemporâneas», teria arquitectado uma vingança invulgar se tivesse lido e analisado as cartas de amor de

Kafka, que podem muito bem ser as mais ansiosas que alguma vez foram

«Ü ameaçadoramente estranho» corresponde ao inglês the uncanny que, por sua vez, tenta ser a tradução daquilo a que Freud chamou das Unheimliche. É praticamente impossível encontrar uma correspondência fiel na língua portuguesa para o termo alemão. Sigo aqui, em parte, a versão portuguesa do texto famoso de Freud com aquele título («Ü sentimento de algo ameaçadoramente estranho», in Sigmund Freud. Textos Essenciais sobre Literatura, Arte e Psicanálise, tradução de Manuela Barreto; selecção, prefácio, revisão científica e notas de José Gabriel Pereira Bastos e Susana Trovão Pereira Bastos (Publicações Europa-América, Mem Martins, 1994) .

«Ameaçadoramente estranho» é a opção dos tradutores portugueses. No entanto, no prefácio ao volume referido, José Gabriel Pereira Bastos refere-se ao mesmo conceito em termos de «inquietadoramente estranho». Ambas as traduções são legítimas, manifestando, aliás, a dificuldade de uma correspondência exacta para a noção freudiana do Unheimliche alemão. Tenho para mim que esta última versão está mais perto do espírito com que Harold Bloom, no domínio da literatura e da crítica literária, utiliza o termo inglês uncanny. Ambas as versões constam da minha tradução, embora

«inquietadoramente estranho» surja com mais frequência.

Com excepção do primeiro título sigo as seguintes versões: «Um Médico de Aldeia» e «Ü Caçador Gracus», incluídos em Os Melhores Contos de Kafka, com tradução de A. Serra Lopes e prefácio de Armando Ventura Ferreira (Arcádia, Lisboa, 1962); «A Grande Muralha da China», tradução de Maria de Fátima Fonseca (Publicações Europa-América, Mem Martins, 1 976).

A

I D A D E C A Ó T I C A

439

escritas. Para se conhecer o eu profundo do génio literário canónico da nossa Idade é preciso captá-lo onde ele espera ser mais objectivo e impessoal, vã como essa esperança tem de ser.

Conhecer o eu mais profundo, em vez da psique fragmentada, era o modo muito individual da negatividade de Kafka, apropriado a um escritor cujos lemas incluíam «Psicologia, nunca mais ! » e «A

psicologia é impaciência».

A impaciência, teimava Kafka, era o maior pecado, que englobava todos os outros. Porém, nunca consigo ler Kafka sem pensar no meu apotegma favorito: «Durmam mais depressa! Precisamos das almofadas», que é a essência da impaciência judaica. Javé não é um Deus paciente, pelo menos não o é na escritora J, e talvez Kafka, um autodeclarado novo cabalista, assumisse como a sua secreta demanda teúrgica o projecto de tornar o Deus dos judeus uma pessoa mais paciente. As *Conversations with Kafka* de Gustav Janouch, que merecem pouco crédito apesar de captarem convincentemente as inflexões que também escutamos nos escritos de Kafka, demonstram aquilo a que alguns chamam o gnosticismo judaico de Kafka, que está também patente em Gershom Scholem e Walter Benjamin, ambos profundamente influenciados por Kafka. Esse gnosticismo, tal como qualquer outro, é impaciente com o tempo, mas nos seus escritos e nas suas conversas Kafka sempre aconselhou a paciência acima de tudo.

Paradoxos é aquilo que os leitores de Kafka esperam dele, mas um gnosticismo paciente é mais do que um paradoxo. Por definição, a gnose é um conhecimento sem tempo, tanto do eu dentro do eu como do Deus exterior cuja centelha permanece nesse eu mais interior. A paciência pode ser o caminho prático para a gnose, como o era claramente para Kafka, mas tem pouco a ver com a abrupta negatividade de qualquer gnosticismo, seja ele qual for.

Há uma pista para este dilema, designadamente a de que a paciência, que é o modo de conhecimento de Kafka, não conduziu às suas negações dualistas ou à sua nova Cabala. Se bem que nós tenhamos tendência a relacionar ou a aliar toda a gnose ao gnosticismo, Kafka manteve-os separados. A gnose chama ele «paciência», e «O negativo» ao gnosticismo; o primeiro é infinitamente lento, o segundo espantosamente rápido, pois dá conta de um dualismo que Kafka descobre como existindo no coração de tudo e todos. A «paciência»

kafkiana descobre algo muito diferente:

Não é necessária a saída de casa. Fica à mesa e escuta. Não escutes sequer, espera. Não esperes sequer, fica completamente quieto e só. O mundo oferecer

-se-á para que o desmascares, não lhe resta outra coisa. Arrebatado, contorcer-

-se-á perante ti 1 •

Sigo aqui a versão da autoria de Cristina Terra Mota, in Kafka: Considerações sobre o Pecado, o Sofrimento, a Esperança e o Verdadeiro Caminho (Hiena Editora, Lisboa, 1994, 3.^a edição).

440

OCÃNONEOCIDENTAL

« Û mundo não pode ser espoliado das suas vitórias», enquanto Kafka não procura qualquer vitória para si mesmo. No entanto, ele não conhece a derrota, «porque nada ainda aconteceu». Se se está convencido de que nada ainda aconteceu, então não se pode estar mais longe da tradição judaica. A memória judaica é como o recalamento freudiano: tudo já aconteceu, e nada de novo poderá alguma vez existir. Apesar do medo do seu próprio romance de família, Kafka resolveu escrever como se «nada tivesse alguma vez acontecido». Para os judeus, o principal acontecimento foi a Aliança de Abraão e, para Kafka, Abraão é uma figura de quem se deve desconfiar. Talvez o papel de Abraão como herói de Temor e Tremor, de Kierkegaard tenha levado Kafka às suas reflexões negativas. Estas são, seguramente, antitéticas às tradições judaica e cristã:

Mas veja-se u m outro Abraão. Aquele que q ueria executar o sacrifício de uma maneira completamente certa e q ue, no geral, tinha u ma consciência correcta de toda a q uestão, mas que não conseg uia acreditar que fosse ele o predestinado, ele, um velho feio, mais o m i údo and rajoso que era seu fil ho. Não lhe fa lta uma fé verdadeira; ele tem essa fé, mas só conseg uia leva r a cabo o sacrifício com o espírito mais apropriado se pudesse acreditar que era ele o predestinado. Ele receia que, a pós se pôr a ca minho como Abraão com o seu fil ho, com o decorrer das coisas se venha a transformar em Dom Qu ixote.

Segundo modos obscuros, este Abraão é o precursor quixotesco de Kafka. Em termos de influência literária, Goethe foi o Abraão de quem Kafka se esquivou, mas, em termos espirituais, a Lei ou judaísmo positivo encarnava

-se em Abraão. Pondo de parte a Lei a favor do seu próprio Negativo, Kafka também abandonou um Abraão que havia interpretado mal o mundo: Abraão é vítima da segui nte ilusão: não su porta a u n iformidade deste mu ndo.

Contudo, o mu ndo é con hecido por ser i nvulgarmente va riado, o que pode ser confirmado em q ualquer altura se aga rra rmos n u m pun hado de mu ndo e o vi rmos com atenção. Por isso, esta q ueixa

acerca da uniformidade do mundo é, de facto, uma queixa acerca de não se ter misturado de um modo suficientemente profundo com a diversidade do mundo.

Kafka era um ironista demasiado inteligente para acreditar que tanto a sua arte como a sua vida se misturavam de um modo suficientemente profundo com a diversidade do mundo. A sua oblíqua revolta contra Abraão é um protesto contra o seu próprio eu e as suas evasões, incluindo as suas evasões do judaísmo e da principal tradição literária da língua alemã a partir de Goethe. A palavra de Kafka para evasão era «paciência», um trapo preparatório ou uma metáfora para a prática da sua arte como escritor. Essa arte, mais do

A

IDADE CAÓTICA

441

que o trabalho de qualquer outro escritor com poderes comparáveis, existe numa tensão dialéctica com a possibilidade do comentário. Joyce encontra-se no extremo oposto: ele aceita a interpretação e presta-se a guiá-la. Beckett -

que teve a ousadia e o génio de combinar Joyce, Proust e Kafka - assemelha

-se mais a Kafka do que a Joyce ou Proust nessa relação com o comentário; mas Kafka ensombrava menos o autor de Murphy, Molloy e Watt do que o faziam Joyce e Proust.

A crítica é derrotada por Kafka sempre que cai na armadilha que ele invariavelmente arma à interpretação directa: a armadilha da sua evasão ideossincrática da interpretabilidade. No seu tipo de ironia, cada figura que ele nos dá é e não é aquilo que podia parecer que era. É assim que na história tardia intitulada «Investigações de Um Cão1» - que alcança um clímax extraordinário quando um belo cão de caça aparece ao narrador, que é um pobre cão que jaz no chão encharcado no seu próprio sangue e vômito - nós somos incapazes de interpretar quem o cão de caça é exactamente, ou aquilo que representa. Pelo menos um distinto comentador de Kafka teve a audácia de afirmar que o belo cão de caça é Deus, mas, tal como todas as identificações críticas do divino que se introduzem na obra de Kafka, também esta é vítima de outra ironia kafkiana. Pode-se afirmar com segurança que nas histórias e nos romances de Kafka não existem sugestões, para já não falar de representa

ções da divindade. Há uma grande abundância de demónios mascarados de anjos e deuses, e há animais enigmáticos (e criações com a forma de animais), mas Deus está sempre noutra sítio, lá longe no abismo insondável, ou então a dormir, ou talvez morto. Fantasista de génio quase único, Kafka é um autor romanesco² e de modo nenhum um escritor religioso. Nem mesmo é o judeu gnóstico ou o cabalista das fantasias de Scholem e Benjamin, porque não tem esperança, nem para ele nem para nós.

Tudo o que parece ser transcendente em Kafka é, na verdade, uma irrisão, mas é-o de uma maneira estranha; é uma irrisão que emana de uma grande doçura de espírito. Embora venerasse Flaubert, Kafka possuía uma sensibilidade muito mais cortês do que a do criador de Ema Bovary. No entanto, as suas narrativas, longas e curtas, são quase invariavelmente duras nos seus acontecimentos, tonalidades e situações. O terrível está para acontecer. A essência de Kafka pode ser transmitida em muitas passagens, e uma delas é a sua famosa carta à extraordinária Milena. Angustiosas como são frequentemente as cartas de Kafka, elas encontram-se entre as mais eloquentes do nosso século (utilizo aqui a tradução inglesa de Philip Boehm) :

«Investigações de Um Cão. » Sigo a versão da autoria de Frederico Montenegro, in Três Romanistas Contemporâneos: Kafka, Beckett, Musil (Editorial Presença, Lisboa, 1 966).

«Autor romanesco» corresponde ao inglês romance author. Para mais esclarecimentos acerca da no

ção de romance, veja-se a nota da p. 1 30.

—

—

442

O C Â N O N E O C I D E N T A L

Há m u i t o que l h e não escrevo, F r a u M i l e n a, e mesmo hoje estou a escrever só em conseq u ê n c i a de um incidente. Não tenho de me desculpar pelo meu silêncio, pois bem sabe como detesto ca r t a s. Todas as desg r a ç a s da minha vida

- não o afirmo para me queixar, mas sim pa r a d á i retirar uma lição de interesse mais geral - resultam, diga mos, de cartas ou da possibil idade de as escrever.

Nunca fui, por assim dizer, enganado pelos homens, mas pelas cartas sempre; e, na realidade, não só pelas de outras pessoas, mas pelas minhas. No que me diz respeito, há aqui um desgosto pessoal sobre o qual nada mais direi, mas há também bem uma desgraça geral. A grande facilidade de escrever cartas deve ter introduzido no mundo - do ponto de vista puramente teórico - uma terrível desintegração das almas. É, de facto, uma relação com fantasmas, não só com o fantasma do destinatário, mas também com o nosso próprio fantasma, o qual cresce entre as linhas da carta que se escreve e, sobretudo, numa sequência de cartas onde uma corrobora a outra e a refere como testemunha. Como poderá ter surgido a ideia de que as pessoas conseguem comunicar umas com as outras através de uma carta? Pode-se pensar numa pessoa distante, pode

-se ir ter com uma pessoa que esteja próxima - tudo o mais está para além da força humana. Escrever cartas significa despir-nos diante dos fantasmas, e eles aguardam avidamente este gesto. Beijos escritos não chegam ao destino, os fantasmas bebem-nos pelo caminho. É graças a este alimento abundante que eles se multiplicam enormemente. A humanidade sente-o, e luta contra ele; e para tentar eliminar o mais possível o elemento fantasmático entre as pessoas e criar uma comunhão natural, resta procurando a paz das almas, inventou o caminho de ferro, o automóvel, o avião. Mas isso já não serve de nada, pois estas são, evidentemente, invenções feitas no momento da queda.

O adversário é de tal maneira mais calmo e mais forte: depois do serviço postal, ele inventou o telégrafo, o telefone, a telegrafia sem fios. Os fantasmas não morrerão à fome, mas nós, nós pereceremos!

É difícil conceber frases mais eloquentes do que «Beijos escritos não chegam ao destino, os fantasmas bebem-nos pelo caminho» ou «Os fantasmas não morrerão à fome, mas nós, nós pereceremos».

A atitude de Kafka para com a sua própria condição de judeu é talvez o maior dos seus paradoxos. Nas cartas a Milena, existem alguns vestígios infelizes de uma auto-aversão judaica, mas eles são bastante explicáveis e, no pior dos casos, são irritantes à superfície. Segundo modos infinitamente complexos, quase tudo quanto Kafka escreveu se engrena na sua relação com os judeus e as tradições judaicas. Deve-se ter sempre uma clara consciência. A minha tradução desta carta de Kafka não é inteiramente coincidente com a versão inglesa utilizada (e referida) por Harold Bloom, pois decidi cotejar (e conjugar) essa versão com a versão francesa da autoria de Alexandre Vialatte, in *Lettres à Milena* (Gallimard, Paris, 1956).

deste facto, mais que não seja porque muitas vezes ele não é referido. Kafka, uma sensibilidade religiosa de génio invulgar, não acreditava em Deus, nem mesmo no Deus infinitamente remoto dos gnósticos. Ele partilha esta descrença com Freud, Woolf, Joyce, Beckett, Proust, Borges, Pessoa e Neruda -

as outras figuras canónicas que eu seleccionei da nossa Idade -, mas ninguém encontraria neste grupo algo semelhante às preocupações espirituais de Kafka, nem mesmo em Beckett, que foi influenciado por Kafka.

Heine, o maior escritor judeu de língua alemã antes de Kafka, afirmou que o nome de Deus era Aristófanes, uma observação que foi explorada admiravelmente por Philip Roth em *Operação Shylock*. Heine era um crente atormentado; Kafka, que não era crente, não deu um nome a Deus, mas, se os serviços do Tribunal e do Castelo de Kafka tiverem um deus, ele pode muito bem ser Aristófanes.

Kafka fala em nome de e para aqueles leitores, gentios ou judeus, que se afastam de Freud quando recusam considerar a religião como ilusão, mas que concordam com Kafka quanto ao facto de terem nascido demasiado tarde para declararem a validade que para eles próprios têm as tradições cristã e judaica. Kafka não sabia se ele próprio era um fim ou um começo, nem nós o sabemos. Um dos mais bem informados estudiosos de Kafka, Ritchie Robertson, observa judiciosamente que para o autor de *O Castelo* «a imagística da religião é válida como expressão do impulso religioso, mas equívoca enquanto interpretação deste impulso». Dado que Kafka evita interpretar o impulso e não ratifica nenhuma das interpretações aceites, o leitor é abandonado às representações kafkianas do impulso, que por vezes seguem imagens familiares, e por vezes as abandonam. Isto faz com que se torne bastante importante que aprendamos exactamente qual era a posição do próprio Kafka, até ao ponto, claro, em que ele nos permite fazer tal coisa.

Concordo com Robertson quanto ao ponto de partida: os textos cruciais são os aforismos compostos em 1917-18, que hoje estão mais imediatamente disponíveis em inglês como *The Blue Octavo Notebooks* (1991, com tradução de Ernst Kaiser e Eithne Wilkins).

Nietzsche, um aforista tão poderoso quanto Emerson, Kierkegaard e Kafka, denunciou a confiança depositada na escrita aforística como sendo uma espécie de decadência. A obra mais poderosa de Nietzsche pode muito bem ser *A Genealogia da Moral*, constituída por três ensaios rigorosamente argumentados - mas até mesmo eles é aos aforismos que vão buscar muita da sua força -, enquanto a ficção rapsódica de *Assim Falava Zaratustra* é hoje em dia ilegível. O resto em Nietzsche é aforismo, e ainda bem que assim acontece. Kafka é um cruzamento altamente original de um aforista com um contador de parábolas, estranhamente aparentado com Wittgenstein, bem como com Schopenhauer e Nietzsche. Por detrás de todos eles está Goethe no seu papel de escritor de sabedoria, com o Heine aristofânico a acrescentar uma nota de cepticismo judaico, que acabou por desemo-

444

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

car em Kafka. Mas Kafka não deve ser apelidado de judeu qualquer coisa, seja esse qualquer coisa céptico, gnóstico ou herético. Ele era, tal como afirmou, um final judaico ou um começo judaico, talvez ambos.

Apesar de todas as suas recusas e belas evasões, Kafka é muito simplesmente escrita judaica, mais ainda do que Freud pode ser considerado ser.

Certa vez pensei que isto acontecera graças à força da usurpação: Kafka e Freud a redefinirem a escrita judaica através das suas forças rivais, porque, retrospectivamente, eles se tinham tornado para nós em escrita judaica. Mas essa perspectiva, embora exemplifique os caprichos do canónico, menospreza as incessantes preocupações judaicas de Freud e Kafka, que se tornaram ambos *Rashis* das ansiedades judaicas contemporâneas. A negação freudiana e kafkiana, como escrevi antes, difere profundamente da negação hegeliana ao aceitar a primazia dos factos. A filosofia idealista, por mais dialéctica que possa ser, não se adapta ao respeito judaico pelo literal. Apesar do seu poder de fantasia, Kafka é tão empírico quanto Freud ou Beckett. A condição judaica de marginalidade exposta está, em quase tudo, muito próxima da de Kafka; encontramos-a em «A Grande Muralha da China», que podia muito bem ter por título «A Torre de Babel», e deparamos com ela quando menos se espera, designadamente nas fábulas de animais.

Será que há algo fundamentalmente judaico em ou acerca da

indubitável autoridade espiritual de Kafka? Concordo com Ritchie Robertson, que, em Kafka, o centro espiritual é o seu conceito de «indestrutibilidade», se bem que, ao contrário de Robertson, eu o considere mais idiossincrático e menos dentro do espírito da Idade. Eis aqui um conjunto dos aforismos cruciais que se debruçam sobre «O indestrutível» :

Acredita e significa libertar o elemento indestrutível em cada um de nós ou, mais exactamente, ser indestrutível ou, mais exactamente, ser.

O homem não consegue viver sem uma confiança constante em qualquer coisa de indestrutível, sendo que tanto a coisa indestrutível como a confiança podem permanecer constantemente ocultas para ele. Uma expressão possível desse permanecer oculto é a fé num Deus pessoal.

O indestrutível é um só. Cada homem é-o e, ao mesmo tempo, é comum a todos eles. Daí a extraordinária e inseparável união entre os homens.

Se aquilo que terá sido destruído no passado era passível de ser destruído, então não era uma coisa essencial. Se, no entanto, era indestrutível, então vivemos numa crença errada 1 •

Sigo aqui a versão de Cristina Terra Mota indicada atrás.

,

A

I D A D E C A Ô T I C A

445

Acreditar é ser, porque há algo no ser mais profundo que não pode ser destruído. Mas acreditar é uma redundância, porque um deus pessoal é só uma metáfora para o sentido que se tem da indestrutibilidade, um sentido que nos unifica apesar de nós próprios. Também não caímos, ou não perdemos uma imortalidade prática, uma vez que, no nosso ser essencial, permanecemos indestrutíveis. Será isto unicamente uma outra exaltação da vontade de viver de Shopenhauer como a coisa-em-si, aparentada ao Eras de Freud, ou será que Kafka está a apontar para algo mais propriamente subtil e evasivo? Ao seguir a pista da relação muito difusa que Kafka estabelece com a Cabala, Robertson descobre uma versão do tikkun de Isaac Luria, a restituição dos vasos partidos

do nosso ser, neste aforismo kafkiano: Não há mais nada, senão um mundo espiritual. Aquilo a que chamamos mundo sensível é o mal no mundo espiritual, e aquilo a que chamamos mau é apenas uma necessidade da nossa eterna evolução 1 •

Isto situa-se algures entre a Cabala luriana e o grande vitalista místico alemão Meister Eckhart. O que me toca é a surpresa que eu sinto perante todos os aforismos maiores contidos em *The Blue Octavo Notebooks*: como é que Kafka, entre todos os meditadores espirituais, soa tão cheio de esperan

ça? A resposta evidente é que nele não há tal coisa, pois, conforme afirmou uma vez a Max Brod, há bastante esperança para Deus, mas não para nós. A esperança pertence à consciência, que é destrutível, não ao ser indestrutível.

Não se podem contar histórias acerca do ser, por mais curtas que elas sejam, nem mesmo quando se é o conde Leão Tolstói, que chegou muito perto disso em Hadji Murade, no qual o herói quase funde o seu ser e a sua consciência.

Nós adaptámos Kafka como o escritor mais canónico do nosso século porque todos nós epitomizamos a cisão entre o ser e a consciência, que constitui o verdadeiro tema dele - um tema que ele identificou com o ser-se judeu ou, pelo menos, como sendo-se um judeu particularmente expatriado e cativo.

Quando a mesma cisão aparece em Beckett, sentimos que a sua raiz profunda é mais cartesiana do que freudiana, ao contrário do que parece acontecer em Kafka. O dualismo judaico é uma espécie de oximoro - se por «judaico» se entender o judaísmo ou a tradição normativa que é por ele animada, a qual palpita, por mais irregularmente que seja, em Freud e em Kafka. Freud não conhece certamente a existência em nós de um «indestrutível», pois a vontade de viver acaba por nele esmorecer. E, no entanto, tal como Nietzsche e Kafka, Freud acredita que um eu mais interior pode ser fortalecido, que Eras pode ser fortificado contra o impulso de morte. Para Freud, a consciência é tão falsa e tão erradamente esperançosa quanto o é em Nietzsche e em Idem.

446

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Kafka. Embora Freud recuse o conceito místico do ser (ele rejeita-o como «O

sentido oceânico»), é com nobreza e desespero que ele o substitui pela sua própria amistosa autoridade, e nos oferece uma cura para a falsa consciência.

Kafka recusa toda e qualquer autoridade (incluindo a de Freud), e não oferece a si mesmo, nem a nós, qualquer cura. Contudo, ele fala pelo ser, pelo indestrutível, de um modo que tem toda a probabilidade de ser puramente judaico, uma negação judaica:

Não trouxe comigo nada do que a vida exige, tanto quanto sei, mas tão-só a fraqueza humana inversa. Com isto - neste aspecto é uma força gigantesca - absorvi vigorosamente o elemento negativo da época em que vivo, uma época que, é claro, me é muito chegada, e contra a qual eu não tenho o direito de lutar, mas antes, digamos assim, o direito de representar. A pouca quantidade do que é positivo, e tanto do extremo negativo, que se vira no positivo, constituem algo que eu não herdei. Não fui guiado para a vida pela mão do cristianismo - hoje em dia notoriamente fraco e débil -, ao contrário de Kierkegaard, e não me agarrei à bainha do xale judaico das orações - hoje em dia afasta-se velozmente de nós -, ao contrário dos sionistas. Eu sou um fim ou um início.

«extremo negativo, que se vira no positivo», tem de ser uma típica teologia negativa, quer ela seja gnóstica, cristã ou cabalista herética (como em Natan de Gaza, o profeta do falso Messias, Sabbatei Zevi). O negativo de Kafka é mais subtil e mais gradativo, em consonância com o espírito da Idade.

De maneira a dar uma ideia tanto dos seus contornos como da sua atmosfera de choque, podemos segui-lo numa das obras-primas de Kafka, a história breve intitulada «Um Médico de Aldeia» (1917; utilizo a tradução inglesa de

J. A. Underwood). É espantosa a rudeza desta narrativa na primeira pessoa; a maior parte é contada no presente do indicativo, embora a sua abertura sugira uma anedota passada. Obrigado a fazer uma visita urgente a alguém perigosamente doente e que vive a dez milhas de distância, debaixo de um agreste tempo invernosso, o médico de aldeia vê-se sem cavalo ou, pelo menos, é isso que julga. De um modo ameaçadoramente estranho, um chiqueiro de porcos existente na quinta do médico, mas que estava abandonado, abre-se revelando um palafrenero brutal e animalesco, bem como dois cavalos extraordinários e poderosos. O palafrenero, mesmo antes de os aparelhar à carroça do médico, faz uma primeira investida contra Rosa, a criada do médico, mordendo-lhe selvaticamente a face.

Enquanto o médico é levado, meio involuntariamente, pelos cavalos gigantesco, o palafreireiro rebenta com a porta da casa para consumir a violação da aterrorizada Rosa, cujo nome virá a surgir mais tarde para descrever a ferida com que o médico se irá confrontar em breve, mas que não pode ter esperanças de curar. O doente, um rapaz do campo, não é menos

A

IDA DE CAÓTICA

447

ameaçadoramente estranho e desagradável do que a sua ferida. A irrealidade está por toda a parte; os camponeses despem o médico, cantam-lhe ameaças e baixam-no, despido, até à cama do rapaz. Deixado sozinho com o seu doente, o médico, após ter sido ameaçado pelo rapaz, foge montado num cavalo, com o outro cavalo, a carroça e as suas roupas acompanhando-o desordenadamente, mas agora com uma terrível lentidão, se comparada com a rapidez preternatural da jornada que está a decorrer:

Assim, não volto a casa nunca mais; a minha florescente clientela está perdida.

Um sucessor roubar-me-á, mas inutilmente porque não poderá substituir-me; em minha casa o medonho palafreireiro ceva as suas ibras; a sua vítima é Rosa e prefiro não pensar nisso. Nunca, exposto ao frio desta idade inditosa, com uma carruagem terrestre e cavalos sobrenaturais cá vou eu, homem envelhecido, rodando. O meu abafado de peles vai-se arrastando atrás da carruagem e nem um destes canalhas dos doentes mexerá um dedo. Enganado! Enganado!

Bastou ter obedecido uma vez erradamente ao apelo da minha painha da noite!

É irreparável, para todo o sempre!

Tal como acontece com outros protagonistas kafkianos - o cavaleiro da selha, o caçador Gracus, e acima de tudo o agrimensor K. -, o médico de aldeia acaba por ficar nem vivo nem morto, nem num verdadeiro movimento com alguma finalidade, nem em estase. As expectativas - deles e nossas - são frustradas pelo literal, pelo domínio dos factos. Não sabemos se Kafka está ou não a alegorizar a condição dos judeus no seu tempo e lugar, ou a sua própria condição de escritor. Seja como for, percebemos que Kafka consegue afirmar o seu próprio modo de

cognição: cognitivamente, há um escape ao recalçamento, e o destino do médico de aldeia é exemplar à maneira judaica, ou estabelece alguma relação com o custo empírico da confirmação de Kafka como autor.

Intelectualmente, estas identificações são possíveis, até mesmo sugestivas, mas emocionalmente elas não transportam consigo qualquer convicção.

Há uma misteriosa falta de sentimento no destino do médico de aldeia, e mesmo em toda a sua história. O recalçamento subsiste no que diz respeito à transferência do leitor; ninguém, em parte nenhuma de Kafka, é amável ou simpático ou, pelo menos, nem mais nem menos amável do que qualquer outra pessoa em Kafka. Enquanto forma de pensamento, o dilema do médico de aldeia pode ser assimilado ao nosso próprio dilema, mas é-nos negado nutrir por ele um sentimento de simpatia humana. Aquilo que lhe acontece é simultaneamente fantástico e inevitável. De maneira transmutada, poderia Na tradução deste excerto de « Um Médico de Aldeia » sigo a versão de A. Serra Lopes já referida na nota 2 da p. 438.

448

OCÃNONEOCIDENTAL

acontecer-nos a nós (e às vezes acontece), mas ninguém partilha o nosso pathos, tal como nós não podemos partilhar o dele. O começo arbitrário - termos erradamente obedecido uma vez ao apelo da campanha da noite - tem consequências teleológicas numa narrativa de um eterno presente do indicativo, e não há hipótese de remissão. A categoria do «kafkiano» constitui uma forma nova daquilo que outrora se designava por «grotesco» literário, e vem ao nosso encontro tanto na vida como na literatura. Como história,

«Um Médico de Aldeia» tem algo que está perto de uma força demoníaca, e recorda-nos que o autenticamente demoníaco, ou o inquietadoramente estranho, consegue sempre o estatuto canónico. Nietzsche insistia no facto de que só a dor garantia que algo se tornasse memorável. Em termos literários, isto traduz-se no efeito de choque que perdura em «Um Médico de Aldeia», onde a dor se centra na ausência de sentimento. O dom mais peculiar e original de Kafka está em que as suas histórias parecem ter regressado do nosso esquecimento, deixando-nos sempre com a impressão de que continuamos a esquecer aquilo que sentimos na altura em que experimentámos estes estranhamentos.

À MEDIDA QUE turbilhonamos em direção ao milênio e à probabilidade de ficarmos submersos numa nova Idade Teocrática, Kafka, quase setenta anos após a sua morte, parece ser mais do que nunca o escritor central da Idade Caótica de que falava Vico. O Processo e O Castelo não estão com certeza nada perto da eminência estética de Em busca do Tempo Perdido, ou de Ulisses e Finnegans Wake. Mas o melhor do que há de fragmentário em Kafka - histórias, parábolas, aforismos - vai além de Proust e Joyce ao nos armar com uma espiritualidade de maneira nenhuma dependente da crença ou da ideologia. Para Proust e Joyce não há indestrutíveis, tal como não havia para Flaubert ou Henry James, todos eles príncipes do próprio romance, e igualmente celebrantes da percepção e da sensação como Walter Pater havia sido.

Se há um mistério acerca de Kafka, ele encontra-se nas razões por que Kafka e a sua escrita têm hoje uma autoridade espiritual para muitos de nós, tal como Wordsworth e Tolstoi a tiveram mas já não têm. Provavelmente, a atmosfera curiosamente religiosa de Kafka também um dia se extinguirá, mas por agora ainda se mantém. Tal como vimos, em Kafka não há teofanias; a única aliança em que ele acreditava era naquela que ele estabelecera com a sua escrita.

Tempo houve em que pensei que a aparente posição espiritual de Kafka era em grande medida produto da nossa retrospectividade crítica, aparentada com os processos que estabeleceram Dante como o autor católico, apesar da sua gnose privada de Beatriz, e Milton como o poeta protestante, apesar da sua heresia mortalista e das suas aspirações monistas no sentido de se tornar uma seita de um só homem. De modo semelhante, apesar de todo o seu mal-estar com o judaísmo, Kafka parecia ser o escritor judeu, mais do que

A

I D A D E C A Ó T I C A

449

qualquer outro desde a Bíblia hebraica. Mas essa descrição subestima o universalismo de Kafka no e para o nosso século. Ele é o nosso ícone da vocação do escritor como demanda espiritual, e os seus aforismos deixam-se ficar em nós com as reverberações da autoridade. É isto mais um comentário acerca de nós do que acerca de Kafka?

Tudo se reduz à metáfora de Kafka de «O indestrutível». O vitalismo pessoal de Tolstoi conduziu a uma raiva de sobrevivência

tremendamente impressionante, homérica e, por isso, arcaica e destinada a desaparecer. Há uma calma força de tenacidade em Kafka mas, tal como o seu próprio caçador Gracus, ele não protestou contra a mortalidade. Seja o que for que constitua

«O indestrutível», não vale a pena procurarmos nele quaisquer imagens de imortalidade. Há algo de bíblico na ausência de interesse de Kafka por aquilo que poderá existir após a morte, que também não é propriamente uma preocupação para a Javeísta ou para a maior parte dos profetas. Se Kafka tem alguma noção da bênção, como dádiva que sentia que lhe havia sido negada, ele não nos permite saber qual é essa noção. Certamente que o Tribunal e o Castelo não podem abençoar, mesmo que o desejassem fazer, o que não é nada provável. Nem um pai pode abençoar um filho, seja ele quem for, em Kafka.

Mais vida, num tempo sem limites, é algo que não existe no seu cosmo.

Se nem a imortalidade nem a bem-aventurança estão ao serviço da indestrutibilidade, então o que é que está? Não há autoridade espiritual na vontade de viver de Shopenhauer ou no domínio de Freud dos impulsos, e já tive oportunidade de expressar dúvidas quanto ao facto de a «indestrutibilidade»

kafkiana ter raízes na Cabala luriana. Apesar de todas as suas negações, Kafka manifestava algum interesse pelas nossas crenças religiosas. Não aceitava a redução freudiana de que desejar o pai era tudo quanto os impulsos religiosos denunciavam. Mas os seus aforismos nunca expõem claramente o conceito de «O indestrutível», e mesmo os críticos mais sensíveis de Kafka têm dificuldade em comentar esse conceito. Numa carta a Milena, Kafka defendeu o seu sentido de indestrutibilidade como tendo «Um apoio em chão autêntico» e como sendo tudo menos uma obsessão privada. Para ele, esse era o elo verdadeiro entre as pessoas, e expressava o seu ser secreto mais interior. Não sei o que chamar a esta percepção a não ser uma gnose, mas não é certamente um gnosticismo, uma vez que repudia qualquer ideia de um Deus, por mais remoto, por mais longínquamente oculto no abismo primevo. O que Kafka afirma é um atributo humano primevo, semelhante a um deus, mas secular, um conhecimento no qual a indestrutibilidade é conhecida.

Mas Kafka não foi um santo nem um místico; ele não se encontra incluído, e muito correctamente, na bela, se bem que idealizada, antologia de Aldous Huxley intitulada A Filosofia Perene. Tal como

Freud, Kafka era um literalista do Negativo, mas o seu modo de negação era mais dialéctico do que o de Freud. A autoridade dos factos, repudiada por Hegel, era profundamente

450

O C Â N O N E O C I D E N T A L

respeitada por ambos os escritores judaicos, mas Kafka permitiu-se a si mesmo um sentido mais amplo dos factos do que aquele a que Freud se podia permitir. O sentido de Kafka de uma indestrutibilidade no centro era para ele um facto, idêntico à sua vocação de escritor. Talvez seja essa a pista para o estatuto de Kafka como o nosso ícone canónico da espiritualidade: ele não era um escritor religioso, mas transmutou a escrita numa religião.

Uma tal transformação não precisa conter qualquer elemento caracteristicamente romântico ou moderno, tal como eu sugeri na minha discussão de Dante. Os escritores inescapáveis elegem-se a si mesmos para o Cânone, apostando, em parte, na sua escrita, muito como Pascal fez a sua aposta na fé.

É Shakespeare, mais uma vez, a grandiosa excepção? Eu diria exactamente o contrário: ele preparou o caminho para Milton e para Goethe, para Ibsen e para Joyce, ao depositar implicitamente toda a sua confiança prática na sua própria arte. Cristianizar o dramaturgo Shakespeare é uma empresa vã. Seja o que for aquilo em que o homem Shakespeare tenha acreditado ou de que tenha duvidado, dificilmente Hamlet é um herói cristão, e o cosmo de Otelo, O Rei Lear e Macbeth é mais xamanístico do que cristão. Iago, Edmundo e Macbeth transmitem-nos a misteriosa, mas ao mesmo tempo convincente, impressão de que cada um deles é o génio do lugar onde se encontra, corporizando na perfeição todo o potencial mais sinistro do mundo. É o lado sombrio da natureza de Hamlet que fixa o paradigma para a tragédia shakespeariana.

O mundo está desconjuntado, bem como Hamlet, que estava predestinado a restabelecer o equilíbrio do mundo.

Talvez por via da influência de Goethe, Kafka herda o sentido alemão de Hamlet como o herói demasiado complexo e sensível para levar a melhor num cosmo desordenado. O afastamento kafkiano do Hamlet de Goethe converte a finura do protagonista numa agressividade antipática, que é a posição que conduz ao Tribunal e ao Castelo de Joseph K., bem como a K., o agrimensor.

Uma tal conversão está a meio caminho da estrada que leva até Fim de Partida, onde Samuel Beckett revê Hamlet à maneira de Kafka. O Hamm de Beckett está muito mais perto de Joseph K. que do encanto com que Goethe investe Hamlet, o qual não é de modo nenhum culpado, ao contrário do Hamlet de Shakespeare, e é incapaz de sentir culpa pelos crimes muito reais que cometeu: o homicídio do indiscreto Polónio, o prazenteiro envio para a morte dos desventurados Rosencrantz e Guildenstern e, pior do que tudo, a sádica perseguição a Ofélia, que a leva à loucura e ao suicídio.

Hamlet só sente culpa pelo assassinio que ainda não cometeu.
Revelando

-se, neste aspecto, mais perspicaz do que Goethe, Kafka parece ter compreendido que, em Shakespeare, não se deve duvidar da culpa, e que ela precede todos os crimes efectivos. A lei do cosmo de Kafka é também o sentido de culpa do inconsciente shakespeariano-freudiano, não o pecado original cristão. A culpa tem prioridade em Kafka porque ela é o pagamento exigido pela

A

I D A D E C A Ó T I C A

451

nossa «indestrutibilidade» j na verdade, para Kafka, nós somos culpados precisamente porque o nosso eu mais profundo é indestrutível. Desconfio bem que tanto os aspectos evasivos como os aspectos elusivos que caracterizam Kafka constituem defesas para o seu sentido do indestrutível, um sentido por ele legado a Beckett no que neste há de melhor, designadamente em Fim de Partida, A Última Bobina de Krapp, Malone Está a Morre9 e Como É 1•

«Û indestrutível» não é uma substância que em nós predomine, mas antes, nos termos de Beckett, um continuar quando se não pode continuar.

Em Kafka, continuar adquire quase sempre formas irónicas: o implacável assalto ao Castelo por parte de K., as infindáveis viagens de Gracus na sua barca da morte, a fuga do cavaleiro da selha para as montanhas de gelo, a invernosa cavalgada do médico de aldeia para parte nenhuma. «Û indestrutível» mora dentro de nós como uma esperança ou demanda, mas, segundo o mais sinistro de todos os paradoxos de Kafka, as manifestações dessa luta são inevitavelmente destrutivas, sobretudo autodestrutivas. A paciência torna-se não tanto

a principal virtude kafkiana mas, antes, o único recurso de sobrevivência, tal como a paciência canónica dos judeus.

Fim de Partida [Endgame]; não sigo o título da versão de F. Curado Ribeiro (Fim de Festa), in Teatro de Samuel Beckett (Arcádia, Lisboa, s/d.), A Última Bobina de Krapp [Krapp's Last Tape]; não sigo o título da versão de Rui Guedes da Silva (A última Gravação), in Teatro de Samuel Beckett (Arcádia, Lisboa, s/d.). Malone Está a Morrer [Malone Dies]; sigo a versão de Miguel Serras Pereira (Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1993). Como É [How It Is]; sigo a versão de Maria do Carmo Abreu (Ulisseia, Lisboa, s/d.).

•

2 1

Borges, Neruda e Pessoa : O Wh itm a n

H i spa no-Portug uês

A LITERATURA hispano-americana do século xx, que é provavelmente mais vigorosa do que a norte-americana, tem três fundadores: o fabulista argentino Jorge Luis Borges (1 899-1 986), o poeta chileno Pablo Neruda (1904-197 4), e o romancista cubano Alejo Carpentier (1 904-1 980) . Foram eles que geraram o aparecimento de uma série de figuras maiores: romancistas tão diversos quanto Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Maria Vargas Llosa e Carlos Fuentes; poetas de renome mundial como César Vallejo, Octavio Paz e Nicolás Guillén. Concentro-me em Borges e Neruda, embora o tempo possa vir a demonstrar a supremacia de Carpentier sobre todos os outros escritores latino-americanos desta época. Porém, Carpentier encontrava-se entre os muitos em dívida para com Borges, e Neruda tem na poesia o mesmo papel de fundador que Borges ocupa na prosa ficcional e na prosa crítica. Por isso, examino-os aqui como pais literários e como escritores representativos.

Borges foi uma criança literária notável. A sua primeira obra publicada, uma tradução da história de Oscar Wilde «Ü Príncipe Feliz», surgiu quando tinha sete anos de idade. No entanto, tivesse ele morrido aos quarenta anos, e não seria recordado, e a literatura latino-americana teria sido muito diferente. Borges, que começou por escrever poesia whitmaniana aos dezoito anos, acalentava a esperança de vir a ser o bardo da Argentina, mas acabou por reconhecer que não estava destinado a ser o Whitman da língua espa-

nhola - tendo esse papel sido poderosamente usurpado por Neruda. Em vez disso, lançou-se à escrita de ensaios-parábolas cabalísticos e gnósticos, talvez sob a influência de Kafka, tendo a sua arte característica florescido a partir daí. O momento decisivo surge perto do final de 1938 num terrível acidente de que foi vítima. Sempre atormentado por problemas de visão, escorregou numa escada mal iluminada e caiu, sofrendo uma grave lesão na cabeça. Internado no hospital e gravemente doente durante duas semanas, Borges tinha pesadelos horríveis, e a convalescença que se seguiu foi dolorosamente lenta, durante a qual começou a ter dúvidas quanto à sua condição mental e quanto à sua capacidade para escrever. Por isso, tentou compor, aos trinta e nove anos, uma história para se tranquilizar a si mesmo. A consequência hilariante foi «Pierre Menard, Autor do Quixote», o precursor de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» e de todas as outras brilhantes curta ficções às quais associamos o seu nome. A sua fama argentina como ficcionista começou com O Jardim dos Caminhos Que Se Bifurcam (1941); em 1962 foram publicados nos Estados Unidos dois livros, Labirintos e Ficções, que chamaram imediatamente a aten-

ção do público.

De todas as histórias de Borges, aquela de que eu mais gostei há trinta anos é ainda hoje a minha preferida: «A Morte e a Bússola. » Tal como acontece com quase toda a sua obra, esta história é intensamente literária: ela conhece e anuncia a realidade de ter chegado atrasada, isto é, a contingência que determina a sua relação com a literatura anterior. A avó paterna de Borges era inglesa; a biblioteca do pai era numerosa e centrada na literatura inglesa.

Encontramos em Borges a anomalia de um escritor hispânico que leu pela primeira vez o Dom Quixote numa tradução inglesa, e cuja cultura literária, embora universal, se mantinha inglesa e norte-americana na sua sensibilidade mais profunda. Orientado como estava para uma carreira literária, Borges era, mesmo assim, perseguido pela glória militar que havia dominado tanto a família de seu pai como a de sua mãe. Borges herdou os problemas de visão que haviam impedido o pai de ter chegado a oficial, e parece ter herdado também as fugas paternas para a biblioteca, que surgia como um refúgio no qual o sonho compensava uma impossível vida de acção. Aquilo que Ellmann disse acerca do Joyce-obcecado-por-Shakespeare, isto é, que ele unicamente ansiava por incorporar tantas influências quantas as que fossem possíveis incorporar, parece ser ainda mais verdadeiro se

aplicado a Borges, que claramente absorve e depois deliberadamente reflecte toda a tradição canónica. Se este declarado abraço dos seus precursores acabou ou não por truncar o conseguimento de Borges, é uma questão difícil, à qual espero começar a responder lá mais para o fim deste capítulo.

Mestre de labirintos e de espelhos, Borges foi um estudioso profundo da influência literária e, enquanto céptico que se interessava mais pela literatura imaginativa que pela religião ou pela filosofia, ensinou-nos a ler especulações

A

I D A D E C A Ó T I C A

455

como estas acima de tudo pelo seu valor estético. O seu curioso destino como escritor, e como primeiríssimo inaugurador da moderna literatura latino

-americana, não pode ser separado quer do seu universalismo estético quer daquilo que eu julgo que devemos considerar como sendo a sua agressividade estética. Ao relê-lo agora, estou ao mesmo tempo encantado e animado, mais ainda do que estava há trinta anos, porque o seu anarquismo político (ou a moderada variedade de seu pai) é muito reconfortante num tempo em que o estudo da literatura passou a ser completamente politizado, e em que se teme um aumento de politização da própria literatura.

«A Morte e a Bússola» é um exemplo do que é ao mesmo tempo mais valioso e mais enigmático em e acerca de Borges. Esta história de doze páginas traça a conclusão de uma contenda sangrenta entre o detective Erik Lönnrot e o chefe de um bando de bandidos chamado Red Scharlach, o Dândi, na Buenos Aires visionária que é tão frequentemente o contexto da fantasmagoria característica de Borges. Inimigos mortais, Lönnrot e Red Scharlach são duplos óbvios, se bem que antitéticos, tal como é indicado pela cor vermelha que consta dos nomes de ambos. Borges, um feroz filossemita que por vezes brincava com a fantasia de que podia ser de origem judaica (que era, aliás, uma acusação dirigida muitas vezes contra ele pelos seguidores fascistas do seu inimigo, o ditador Perón), escreve uma história judaica de bandidos que teria feito as delícias de Isaak Babel, o autor dos esplêndidos Contos de Odessa, que se centram no lendário mafioso Benya Krik, um grande dândi, tal como Red Scharlach. Borges

escreveu um artigo sobre a vida de Babel, cuja obra (na verdade, cujo próprio nome) o deve ter fascinado, e até um rápido resumo de

«A Morte e a Bússola» faz lembrar Babel.

O erudito rabínico Dr. Marcel Yarmolinsky é assassinado no Hôtel du Nord. O cadáver, com o peito rachado por uma faca, aparece acompanhado de uma mensagem em que se diz: «A primeira letra do Nome foi articulada¹.» Lönnrot, um raciocinador rigoroso maneira de August Dupin, de Poe, deduz que a referência para o Tetragrama, o Nome Secreto de JHVH, o Deus Javé (Yahweh) . Um outro cadáver encontrado, formando a segunda letra do Nome. Lönnrot acha que estes assassinios são sacrifícios místicos do que ele julga ser uma tresloucada seita judaica. Tem lugar um pretense terceiro assassinio, mas o cadáver não é descoberto, e a pouco e pouco compreendemos que Lönnrot está a cair na armadilha preparada por Scharlach. Por fim, a cilada completa-se na casa da quinta de Triste-le-Roy, situada nos arredores da cidade. Red Scharlach explica o seu intrincado plano, que se centra nas três imagens que ele usou para armar o laço à mente de Lönnrot: espelhos, a Sigo a tradução portuguesa de «A Morte e a Bússola» da autoria de Carlos Nejas, in Ficções (Livros do Brasil, Lisboa, s/d). A ocorrência de qualquer novo fragmento daquele conto remete para esta versão.

456

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

bússola e o labirinto em que o detective foi apanhado. Enfrentando a pistola de Scharlach, Lonnrot partilha da tristeza impessoal do bandido e critica friamente o labirinto por este ter linhas a mais, ao mesmo tempo que exorta a que, numa outra reencarnação, venha a ser novamente morto pelo seu inimigo com um labirinto concebido dessa vez com mais elegância. A história termina com a execução de Lonnrot, com Scharlach entoando: «Para a outra vez que o matar, prometo-lhe esse labirinto, que se compõe de uma só linha recta e que é invisível, incessante.» Este é o emblema de Zenão de Eleia, e para Borges o emblema do quase suicídio de Lönnrot.

Acerca de «Pierre Menard, Autor do Quixote», que é o seu verdadeiro ponto de partida como escritor, Borges afirmou que aquele conto transmite uma sensação de cansaço e cepticismo, uma sensação de «ter chegado no fim de um longo período literário» . É essa a ironia ou a alegoria de «A Morte e a Bússola», no qual Lonnrot e Scharlach urdem o seu mortífero labirinto da literatura num amálgama de Poe, Kafka e

outras instâncias múltiplas de duplos que se enfrentam num duelo de secretas conviências. Tal como acontece em tantas outras histórias de Borges, o conto de Lönrot e Scharlach é uma parábola, o que demonstra que a leitura é sempre uma espécie de reescrita.

Scharlach controla subtilmente a leitura que Lönrot faz das pistas fornecidas pelo bandido, e assim antecipa as revisões interpretativas do detective.

Em «Tlon, Uqbar, Orbis Tertius», outra história famosa, Borges principia com a afirmação directa de que «Devo à conjugação de um espelho e de uma enciclopédia a descoberta de Uqbar¹ ». Em vez da região imaginária de Uqbar podemos pôr qualquer das pessoas, lugares e coisas da ficção de Borges; em todos eles um espelho e uma enciclopédia andam sempre juntos, pois, para Borges, qualquer enciclopédia, existente ou conjectural, é tanto um labirinto como uma bússola. Mesmo se Borges não fosse o fundador primordial da literatura hispano-americana (como o é), mesmo se as suas histórias não possuíssem um valor estético autêntico (como possuem), mesmo assim ele seria ainda um dos escritores canónicos da Idade Caótica, porque, mais do que qualquer outro escritor com excepção de Kafka, que ele emula deliberadamente, Borges é o metafísico da Idade. A sua posição cosmológica é declaradamente caótica; imaginativamente, ele é um gnóstico declarado, embora, intelectual e moralmente, ele seja um humanista céptico. Os antigos heresiarcas gnósticos, em particular Basilides de Alexandria, são para Borges verdadeiros precursores. O ensaio breve intitulado «Uma Vindicação do Falso Basilides» (traduzido para inglês por Andrew Hurley) termina com uma maravilhosa defesa genérica do gnosticismo:

Sigo a tradução portuguesa de «Tkin, Uqbar, Orbis Tertius» da autoria de Maria da Piedade M.

Ferreira, in Jorge Luís Borges: Nova Antologia Pessoal (Difel, Lisboa, 1983). A ocorrência de qualquer novo fragmento daquele conto remete para esta versão.

A

I D A D E C A Ô T I C A

457

Durante os primeiros anos da nossa era, os gnósticos lutaram com os cristãos.

Foram aniquilados, mas podemos imaginar a sua vitória possível. Se Alexandria tivesse triunfado em vez de Roma, as extravagâncias e turvas histórias que eu aqui resumi seriam coerentes, majestosas e perfeitamente vulgares.

Afirmações como a de Novalis: «A vida é uma doença do espírito», ou como a afirmação desesperada de Rimbaud: «A verdadeira vida está ausente; não estamos no mundo», despediriam raios nos livros canônicos. Especulações desprezadas como a de Richter, acerca da origem estelar da vida e da sua fortuita disseminação neste planeta, teriam o assentimento dos laboratórios pios. Em qualquer dos casos, que melhor dádiva podemos nós esperar que a de sermos insignificantes? Que maior glória para Deus que a de ser absolvido do mundo?1

Para Borges, como para os gnósticos, a Criação e a Queda tanto do cosmo como da humanidade são um e o mesmo acontecimento. A realidade primordial era o Pleroma, ou plenitude, que é chamado de Caos por judeus normativos, cristãos pias e muçulmanos, mas que era venerado pelos gnósticos como Antepassada ou Antepassado. Nas suas fantasias, Borges regressa a essa veneração. Será que ele comunga dela? Tal como aconteceu com Beckett, Borges leu Schopenhauer com extrema simpatia, mas Borges interpretou-o como tendo sugerido que «somos fragmentos de um Deus que, no começo dos tempos, se destruiu a si mesmo no seu desejo de não existência». Um Deus morto ou desaparecido ou, no gnosticismo, um Deus estranho, afastado desta falsa criação, é a única marca de teísmo que existe em Borges. Quando Borges não brinca ao idealismo, a sua metafísica também segue Schopenhauer e os gnósticos. Vivemos numa fantasmagoria, numa distorcida imagem especular da Eternidade, que Borges transmitiu com um entusiasmo considerável.

«A ordem inferior é um espelho da ordem superior; as formas da Terra correspondem às formas do Céu; as manchas da pele são um mapa das incorruptíveis constelações; Judas reflecte, de certo modo, Jesus2»1 escreveu ele em

«Três Versões de Judas», onde o condenado teólogo dinamarquês Runeberg concebe a teoria de que Judas, e não Jesus, foi o Deus encarnado, acrescen-A versão em língua inglesa desta passagem do ensaio de Borges, e que Harold Bloom utiliza, está es-

tranhamente truncada e/ ou sem qualquer indicação gráfica de que tal se deve, eventualmente, a um salto de texto. Desta passagem desaparece, na versão inglesa, a referência à especulação de Richter,

surgindo «O assentimento dos laboratórios pios» imediatamente ligado às afirmações de Novalis e Rimbaud, e desaparecendo destas o «despediriam raios nos livros canónicos ». Decidi, por isso, traduzir aquela passagem directamente do texto de Borges incluído em *Discusión*, Alianza Editorial (Madrid)/ Em e cê Editores (Buenos Aires), 1980.

Sigo a tradução portuguesa de «Três Versões de Judas» da autoria de Carlos Nejas, in *Ficções* (Livros do Brasil, Lisboa, s/d). A ocorrência de qualquer novo fragmento daquele texto remete para esta versão.

458

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

tando assim «ao conceito do Filho, que parecia exaurido, as complexidades do mal e do infortúnio» .

Dado que o s valentinianos haviam ensinado a doutrina da degradação divina, Borges está a ser bastante gnóstico, embora talvez mais drástico do que qualquer gnóstico desde os Ofitas, que festejavam a serpente que aparece na história da Queda. A perfeição de Borges neste género de coisas surge na sua história «Us Teólogos», na qual dois eruditos doutores da Igreja primitiva, Aureliano de Aquileia e João de Panónia (ambos invenções borgesianas), rivalizam nas suas refutações das heresias esotéricas. Borges sumaria de maneira encantadora a rivalidade de ambos, sublinhando que Aureliano, que é o menos dotado e por isso mais rancoroso, vive obcecado por João: «Militavam os dois no mesmo exército, ansiavam pelo mesmo galardão, guerreavam contra o mesmo inimigo, mas Aureliano não escreveu uma só palavra que inconfessadamente não tendesse a superar João¹.» No fecho da história, Aureliano instiga a que João seja queimado vivo acusado de heresia, e depois morre ele próprio precisamente da mesma maneira numa floresta irlandesa incendiada por um raio. Na vida depois da morte, Aureliano descobre que, para Deus, ele e João «formavam uma só pessoa», tal como Lonnrot e Red Scharlach formavam uma única pessoa. Borges é lugubrememente uniforme: no labirinto deste universo somos confrontados com as nossas imagens no espelho, não só da natureza mas também do eu.

Tal como todos os críticos já destacaram, o labirinto é a imagem central de Borges, a convergência de todas as suas obsessões e pesadelos. Os seus precursores literários, de Poe a Kafka, são

utilizados para rechearem este emblema do caos, na medida em que quase tudo pode ser transmutado em labirinto por Borges: casas, cidades, paisagens, desertos, rios e, acima de tudo, ideias e bibliotecas. O labirinto derradeiro foi o palácio concebido pelo fabuloso artífice Dédalo, tanto para proteger como para aprisionar o Minotauro, meio touro, meio homem. Nunca percebi bem porque é que Joyce adaptou aquele nome para o seu eu mais jovem. É verdade que Dublin é um labirinto e Ulisses é outro, e o Wake cíclico é labiríntico, mas Joyce é ao mesmo tempo demasiado cómico e demasiado naturalista para exaltar uma imagem de caos enquanto tal, ao contrário de Kafka, Borges e Beckett. Joyce tinha as suas tendências maniqueístas, mas não se embrenhou em Schopenhauer ou no gnosticismo, nem desenvolveu uma visão gnóstica completamente sua.

Embora o labirinto seja em Borges uma imagem essencialmente lúdica, as suas implicações são tão sombrias quanto as de Kafka. Se todo o cosmo é um labirinto, então a imagem preferida de Borges está ligada à morte, ou Sigo a tradução portuguesa de «Ûs Teólogos» da autoria de Flávio José Cardoso, com adaptação à versão portuguesa por Mário-Henrique Leiria, in *O Aleph* (Editorial Estampa, Lisboa, 1976).

A ocorrência de qualquer novo fragmento daquele conto remete para esta versão.

▪

A

I D A D E C A Ô T I C A

459

a uma visão da vida que é essencialmente freudiana, a do mito do impulso de morte. Por isso, deparamos com a ironia de os dois escritores modernos mais irritados com Freud terem sido Nabokov e Borges. Ambos se mostraram petulantes e desagradáveis nos seus comentários sobre Freud. Eis aqui Borges no que nele há de menos impressivo:

Considero-o uma espécie de louco. Não? U m homem repisando uma obsessão sexua l. Bem, talvez ele não a levasse m uito a sério. Talvez ele só se ocu passe dela como uma espécie de jogo. Tentei lê-lo, e achei-o um cha rlatão ou u m louco; num certo sentido. Afi nal de contas, o m u n d o é demasiado complexo para ser resum ido n u m esq uema tão sim plório q uanto aq uele. Mas em J u ng, bem, claro,

Jung já li muito mais abundantemente do que Freud, mas em Jung sentimos uma mente ampla e hospitaleira. No caso de Freud, tudo se resume a um certo número de factos desagradáveis.

Aquele «certo número de factos desagradáveis», no caso de Borges, incluiu um primeiro e único casamento, celebrado aos sessenta e oito anos e acabado em divórcio três anos mais tarde, e uma espantosa proximidade (e contínua habitação em comum) com sua mãe, que morreu em 1975, com a idade de noventa e nove anos. Nenhum destes factos, nem a antipatia de Borges por Freud, são especialmente úteis aos seus leitores, excepto na medida em que podem ajudar a iluminar, tanto a sua posição relativamente à tradição literária quanto a natureza económica da sua arte. O prazer particular que Borges tem na literatura consiste na inversão que faz das velhas contas da influência, como acontece na análise do efeito de Kafka em Browning no ensaio

«Kafka e os Seus Precursores» :

Em cada um desses textos encontra-se a idiosincrasia de Kafka, e em grau maior ou menor; no entanto, se Kafka não tivesse escrito, não a poderíamos compreender, ou seja, não existiria. O poema *Fears and Scruples*, de Robert Browning, profetiza a obra de Kafka, mas a nossa leitura deste aproxima-se e desvia-se sensivelmente da nossa leitura do poema. Browning não interpretava como nós agora o fazemos. No vocabulário crítico, a palavra precursor é indispensável, mas teríamos de purificá-la de toda a conotação polémica ou de rivalidade. A verdade é que cada escritor cria os seus predecessores! •

Borges não se permitia a si próprio reconhecer que a polémica e a rivalidade guiam aquela criação do precursor. Em *O Fazedor*, Borges indicou como seu Sigo a tradução portuguesa de «Kafka e os Seus Precursores» da autoria de Serafim Ferreira, in Jorge Luís Borges (Editorial Presença, Lisboa, 1965). A ocorrência de qualquer novo fragmento daquele ensaio remete para esta versão.

460

OCÃNONEOCIDENTAL

principal precursor, entre os escritores argentinos, o poeta Leopoldo Lugones, que se suicidou em 1938. A dedicatória do livro a Lugones esquece convenientemente a ambivalência acerca do poeta mais velho revelada por Borges e pela sua geração, se bem que Borges tivesse sido tipicamente ambivalente quanto à sua ambivalência. À medida que ia

ficando mais velho, Borges passou a privilegiar a perspectiva de que a literatura canónica é mais do que uma continuidade, sendo, na verdade, um imenso poema e uma imensa história compostos por muitas mãos através das épocas. Nos anos 60, quando Borges se transformou naquilo a que o seu biógrafo Emir Rodríguez Monegal chamou «O velho guru», este idealismo literário passou a ser um absoluto, superando as versões mais cépticas da autoria comum que Borges havia encontrado em Shelley e Valéry.

Um curioso panteísmo, aplicado principalmente aos autores, invadiu Borges por completo: não só Shakespeare, mas todos os escritores eram ao mesmo tempo toda a gente e ninguém, um único e vivo labirinto da literatura.

Tal como Lonnrot e Red Scharlach, tal como os teólogos Aureliano e João, Homero e Shakespeare e Borges combinam-se num só autor. Ao contemplar este idealismo niilista, recordo a melhor frase que já li acerca de Borges, e que pertence a Ana María Barrenechea: «Borges é um escritor admirável, comprometido em destruir a realidade e em converter o homem numa sombra.»

Se Shakespeare se tivesse comprometido com um projecto de tal magnitude, esse projecto estaria para além mesmo das suas capacidades. Borges pode golpear-nos, mas fá-lo sempre da mesma maneira. E chega-se, assim, à primeira falha de Borges: a sua melhor obra carece de variedade, mesmo apesar do seu recurso a todo o Cânone Ocidental, e até a mais do que ele. Sentindo talvez isto mesmo, Borges tentou um movimento de retorno ao realismo naturalista nos finais dos anos 60, mas o resultado em *O Relatório de Brodie* (1970) 1 é ainda essencialmente fantasmagoria.

O que é que se encontra no centro do labirinto de Borges? Os contos que ele conta são como fragmentos de romances¹. No entanto, ao contrário de Hawthorne, que ele muito admirava, Borges não é um escritor de romance, o qual depende do encantamento e do conhecimento imperfeito. Borges é céptico, muito conhecedor, e carece deliberadamente da extravagância do romance, do seu sentido de errância para além dos limites. A sua arte é controlada muito cuidadosamente, e é por vezes um pouco evasiva. Nem Borges nem o leitor se perdem nas histórias, nas quais tudo está calculado. O receio daquilo que Freud designou por romance de família, e do que pode ser cha-O Relatório de Brodie, tradução de António Alçada Baptista (Livraria Bertrand, Lisboa, 1981) .

A noção d e «romance» aqui referida (e nas linhas que vêm já a

seguir, continuando o argumento apresentado) corresponde não a novel mas a romance, com toda a panóplia de acontecimentos sobrenaturais e/ou mágicos que, no âmbito da literatura, está associada àquela palavra. Para mais esclarecimentos, veja-se a nota da p. 1 42.

A

I D A D E C A Ô T I C A

461

mado de romance de família da literatura, obriga Borges à repetição e à sobreidealização da relação escritor-leitor. Talvez tenha sido precisamente isso que fez dele o pai ideal para a moderna literatura hispano-americana - a sua infinita sugestividade e o seu distanciamento dos emaranhados culturais. Porém, Borges pode estar condenado a uma eminência menor, ainda canónica mas já não central, na literatura moderna. Quando se compara as suas histórias e parábolas com as de Kafka, lendo-as lado a lado, o resultado não é muito lisonjeiro para Borges, mas esse facto parece ser inevitável, em parte porque Borges cita frequentemente Kafka, tanto manifesta como implicitamente. Beckett, com quem Borges partilhou um prémio internacional em 1961, encoraja, no seu melhor, releituras enérgicas, ao contrário de Borges.

A astúcia de Borges é hábil, mas não encoraja tão poderosamente uma visão schopenhaueriana quanto Beckett é capaz de fazer.

Contudo, a posição de Borges no Cânone Ocidental, se vier a manter-se, será tão sólida quanto a de Kafka e Beckett. Ele é o mais universal de todos os escritores latino-americanos deste século. Com excepção dos escritores modernos mais fortes - Freud, Proust e Joyce -, Borges tem em si mais poder de contaminação do que quase qualquer outro autor, mesmo quando os dotes destes e a escala de valor das suas obras ultrapassam em muito os de Borges.

Se lermos Borges amiudada e atentamente, tornamo-nos um pouco borgesianos, na medida em que lê-lo equivale a activar um conhecimento da literatura em que ninguém conseguiu ir mais longe do que ele.

Este conhecimento, ao mesmo tempo visionário e irónico, é difícil de descrever porque rompe as antíteses discursivas entre o que é individual e o que é comum. Está relacionado com a percepção de que toda a literatura é, em certa medida, plagiadora, o que é algo que

Borges ficou a dever a Thomas de Quincey, o ensaísta romântico inglês e plagiador exuberantemente consciente, que é, com toda a probabilidade, o mais crucial de todos os precursores borgesianos. De Quincey escreveu uma prosa ao estilo do Alto Romantismo, quase barroca na sua sinuosa intensidade emocional e no seu impulso rapsódico, frequentemente mágico. O estilo da prosa de Borges é quase uma reacção-formação ao estilo de De Quincey, mas os processos e as obsessões de Borges estão muito perto das do autor de *Confissões de Um Opiómano Inglês* e do inacabado *Suspiria de Profundis*. De Quincey é mais original e subtil quando revela os seus próprios sonhos, alguns dos quais são transformados por Borges em histórias. Uma delas, «*Ü Imortal*», é o mais inquietadoramente estranho¹ de todos os conseguimentos borgesianos, uma condensação em catorze páginas de quase todas as suas obsessões criativas.

Pertence àquela mão-cheia de sublimes exemplos da literatura fantástica do nosso século.

«Inquietadoramente estranho. » Veja-se a nota da p. 437 e a nota 1 da p. 438.

■

462

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

A maior parte de «*Ü Imortal*» consta de uma narração na primeira pessoa feita por Flaminius Rufus, o tribuno de uma legião romana estacionada no Egipto durante o reinado do imperador Diocleciano. A sua identidade é, desde o início, uma surpresa; o manuscrito, encontrado em Londres em 1 929, havia sido escondido no último dos seis volumes da *flíada* de Alexander Pope (1720). Escrito em inglês, supostamente em mil novecentos e vinte e tal, a história é provavelmente obra de um antiquário de Esmirna, Joseph Cartaphilus, «um homem consumido e terroso, de olhos cinzentos e barba cinzenta, de traços singularmente vagos¹», que fala francês, inglês e «Uma conjunção enigmática de espanhol de Salonica e de português de Macau».

Presumimos, no final da história, que os traços singularmente vagos são os do *Imortal*, o poeta Homero, que se fundiu com o tribuno romano e finalmente (por implicação) com o próprio Borges, tal como a história, «*Ü Imortal*», se funde com os seus modelos: De Quincey, Poe, Kafka, Shaw, Chesterton, Conrad e vários outros.

«Ü Imortal» podia intitular-se «Homero e o Labirinto», uma vez que a história é constituída por aquelas duas entidades, o autor e a arruinada, labiríntica Cidade dos Imortais. Rufus, o tribuno, que parte em demanda da Cidade dos Imortais, vê o seu duplo numa figura muito assustadora que mais tarde se revela ser Homero, o primeiro dos poetas imortais. Ronald J. Christ (um nome borgesiano !) , em *The Narrow Act: Borges' Art of Illusion*, lê a história como uma viagem conradiana-eliotiana ao simbólico Coração das Trevas.

A analogia é útil se descontarmos o elemento moral em Conrad, que não tem cabimento em «Ü Imortal» e só raramente é central em Borges, cuja grandeza está aliada ao seu esteticismo heróico, o qual repudia as convencionais preocupações morais e sociais, e até se diverte com ironia a desvalorizar Homero, como se a arte épica deste fosse um lugar-comum.

Homero, tal como Shakespeare, é para Borges o Fazedor ou poeta arquetípico, mas também o homem arquetípico, tal como Albion de Blake ou, de Joyce, o seu Earwicker (Aí Vem Toda a Gente) . Deve ter sido por isso que Borges, não importa com que ironia, pôde descrever «Ü Imortal» como «a ideia geral de uma ética para imortais» . Esta ética acaba por ser só o costumado subterfúgio de Borges do romance de família da literatura, a sua idealização das relações de influência. Todos os escritores são iguais; a originalidade é pouco provável. Sendo toda a gente e ninguém, Homero e Shakespeare tornam impossível a individualidade, e por isso a personalidade é um mito antiquado. Todos vivemos para sempre, e por isso haverá tempo para ler tudo Apesar de haver nela uma gralha na data (1 9 1 9 em vez de 1929), sigo a tradução portuguesa de

«Ü Imortal» da autoria de Maria da Piedade M. Ferreira, in Jorge Luis Borges: Nova Antologia Pessoal (Difel, Lisboa, 1983). A ocorrência de qualquer novo fragmento daquele conto remete para esta versão.

A

I D A D E C A Ô T I C A

463

e toda a gente, tal como acontece em *Volta a Matusalém* de Shaw, uma das fontes principais de « Ü Imortal».

Se não estivesse entrelaçado com uma feroz ironia, este idealismo literário tornaria Borges insípido, e faria de « Ü Imortal» uma espécie

de profecia

-paródia de um manifesto multiculturalista. Mas não há que ter medo: esta história é o pesadelo mais desolado e arrepiante de Borges, e a idealização da literatura é reduzida, através de uma ironia swiftiana, a um pessimismo niilista onde a imortalidade é vista como o maior de todos os pesadelos, como uma arquitectura onírica que não pode ser outra coisa senão labiríntica. De todas as fantasmagorias de Borges, a Cidade dos Imortais é a mais assustadora. Ao explorá-la, Rufus, o tribuno, acha-a «tão horrível que a sua mera existência ...

contamina o passado e o futuro e compromete de algum modo os astros ».

A palavra crucial é aqui «contamina», e o sentimento dominante de

«O Imortal» é uma angústia de contaminação. Homero, quando revela pela primeira vez a sua identidade, é um troglodita mudo, miserável, que come carne de serpente, e o muito procurado rio da Imortalidade é só um arroio atulhado de areia. Tal como os outros Imortais, Homero foi quase destruído por uma vida de «pura especulação». Se, de facto, Hamlet pensou não demasiado, mas demasiado sabiamente, então o Homero de Borges (um Homero que é também Shakespeare) pensou não demasiado bem, mas demasiado incessantemente. Em parte, Borges está a satirizar Volta a Matusalém, mas está também a criticar demolidoramente o seu próprio idealismo literário.

Paradoxalmente, sem rivalidade e sem polémica entre os Imortais não há vida, e a literatura morre. Para Borges, toda a teologia é uma divisão da literatura fantástica. Em «O Imortal», ele observa com suprema ironia que, apesar da confessada crença na imortalidade por parte de judeus, cristãos e muçulmanos, todos eles veneram unicamente este mundo, porque só nele é que acreditam verdadeiramente, e associam-lhe estados futuros apenas como recompensas ou castigos. Numa nota de 1966, Borges fez uma observação notável acerca do estatuto da ontoteologia e da metafísica especulativa: Certa vez com pilei uma antologia de literatura fantástica. Tenho de admitir que essa obra é uma das poucas que um segundo Noé deveria salvar de um segundo dilúvio, mas devo confessar que sou culpado da omissão dos maiores e mais inesperados mestres do género: Parménides, Platão, João Escoto Erígenio, Alberto Magno, Espinosa, Leibniz, Kant, Francis Bradley. Com efeito, que valiam os prodígios de Wells ou de Edgar Allan Poe - uma flor que nos chega do futuro, um cadáver submetido à hipnose - quando confrontados com a invenção de Deus, com a laboriosa teoria de um ser que de algum modo é três, e que solitamente perdura fora do

tempo? O que é a pedra bezoar e comparada com a harmonia preestabelecida? Quem é o unicórnio perante a Trindade? Quem é Lúcio Apuleio perante os multiplicadores de Budas do

464

O C A N O N E O C I D E N T A L

Grande Veículo? O que são todas as noites de Xerazade ao pé de um argumento de Berkeley? Venerei a invenção gradual de Deus; também o Inferno e o Céu (uma remuneração mortal, um castigo mortal} são admiráveis e curiosos desígnios da imaginação dos homens! •

Os termos-chave, irónicos e exactos, são «venerei» e o repetido «imortal». Deus, inventado gradualmente, é talvez a maior obra de literatura fantástica. A Javeísta não inventou Javé, mas o deus adorado por judeus, cristãos e muçulmanos é a personagem literária Javé, que foi criada pela Javeísta; e seja quem for que tenha escrito o Evangelho segundo São Marcos, criou a personagem literária de Jesus, adorada por todos os cristãos. A «remuneração imortal» do céu inclui aquelas personagens literárias como parte do pagamento, o que nos traz de volta a «*Ů Imortal*», onde Borges nos deixa apenas com palavras. As imagens, mesmo de Deus, esbatem-se na memória; as palavras permanecem, e são sempre as «palavras dos outros», porque ninguém de entre nós consegue ter as suas próprias palavras.

Se «*Ů Imortal*» é, como eu desconfio, uma autopunição por causa de um idealismo literário excessivo, o que é que ele e o resto de Borges nos dão?

Será que ele é uma realização estética suficientemente forte para dominar o seu próprio niilismo? Borges vê-se a si mesmo como o celebrador de coisas em despedida; a poesia e as histórias da fase tardia retratam frequentemente a experiência de fazer qualquer coisa pela última vez, de ver alguém ou algum lugar como um adeus. A perda foi sempre a ênfase criativa de Borges: só se pode perder aquilo que nunca se teve, é esse o refrão que se encontra ao longo de toda a sua obra.

Mais ninguém na tradição ocidental subverteu a ideia de imortalidade literária tão implacavelmente quanto Borges. Ele devolve os leitores ao seu interesse inicial pela metáfora, pelo desejo de ser diferente, pelo querer estar noutro lugar, pela escolha de se ser escritor. Uma vocação militar perdida é substituída pela chamada da literatura, e

todavia Borges, enquanto cavalheiro argentino, nunca se conseguiu reconciliar com quaisquer verdades agonísticas acerca da natureza da autonomia e originalidade poéticas. A personalidade e a individualidade podiam ser expressas pela chefia e pelo heroísmo militares, em particular dos seus antepassados, vários dos quais haviam morrido por causas perdidas. Coragem era o domínio de acção do avô materno, Isidoro de Acevedo Laprida, que na sua juventude combatera nas guerras civis argentinas, depois vivera um longo isolamento e finalmente morreria numa fantasmagoria de defesa visionária do seu país: «ele reuniu um exército de fantasmas de Buenos Aires/ para encontrar a morte no combate».

Traduzo esta passagem directamente do espanhol. Há, por isso, ligeiras diferenças entre a tradução que aqui proponho e a tradução em língua inglesa utilizada por Harold Bloom.

A

IDA DE CAÓTICA

465

Há também alguns poemas borgesianos dirigidos a dois outros heróicos antepassados, um morto pelos rebeldes numa guerra civil anterior, o outro vencedor da batalha de Junín durante a guerra de independência da Argentina. Em comparação com estes guerreiros de família, Homero e Shakespeare são apresentados de maneira ambígua por Borges. Para ele, o principal atributo espiritual de ambos é uma certa imprecisão de contornos; os traços enevoados das suas identidades reflecte em parte a nossa falta de conhecimento biográfico, mas primeiramente resultou da necessidade de Borges de os fundir de novo na literatura. Borges tem por eles um grande amor, e também existe nele uma paixão por Dante, Cervantes, Whitman, Kafka e outros; mas há também uma grande ambivalência. O sentimento de se chegar atrasado, que fez Borges tomar consciência de que se parecia mais com o seu Pierre Menard do que com Cervantes, foi por ele transferido para todos os outros autores, incluindo Homero e Shakespeare. «Preciso do tempo transformado numa plaza > >, é o lamento delicado de um dos seus poemas. Foi bem um triunfo da sagacidade de Borges a interpretação que ele fez, em «Tudo e Nada», do regresso de Shakespeare a Stratford como sendo o cansaço de «aquela alucinação controlada», o cansaço da sua capacidade de criar «O excesso e o horror» de uma miríade de personagens. Este Shakespeare é um Imortal exausto, tal como o Homero de Borges. Homenageamos Borges quando observamos que ele começou e acabou

como um outro Imortal fatigado, e que instituiu uma dignidade estética autêntica ao modo ambivalente como entrou no labirinto da literatura canônica.

WALT WHITMAN, que é menos o Homero norte-americano (como era sua aspiração) do que um grande modelo original, parece-me constituir uma refutação da visão labiríntica que Borges tem da literatura como esbatimento das identidades autorais - isto apesar de Whitman ter ele próprio anunciado várias vezes o seu desejo de absorver todas as outras identidades na sua amplidão messiânica, na capacidade que ele tinha para conter em si multidões. Tal como O Capítulo XI acerca de Whitman já mostrou, essa era a proclamação de «Walt Whitman, um americano, um dos duros», e não do Whitman mais autêntico, o do «eu verdadeiro» ou do «eu, eu mesmo»¹.

Variado como Whitman foi na sua poesia, ele tem sido ainda mais variado na influência exercida sobre outros poetas, quer norte-americanos quer hispânicos. O efeito mais importante que teve nos seus herdeiros é quase sempre um

«Eu, eu mesmo.» Para a noção whitmaniana de *Me myself* não sigo a versão de José Agostinho Baptista em *Canto de Mim Mesmo* (Assírio & Alvim, Lisboa, 1992). Estranhamente, a versão de Agostinho Baptista é «Eu, ele próprio». A minha opção tem também a ver, aliás, com a interpretação que reiteradamente Bloom faz desta expressão whitmaniana (por exemplo, na altura em que, mais à frente, estuda Fernando Pessoa).

466

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

efeito reprimido, tal como acontece na poesia de T. S. Eliot e Wallace Stevens.

Whitman foi crucial para ambos, e bem assim para Ezra Pound (apesar de todos aqueles três poetas), e para Hart Crane (muito mais de bom grado) .

No entanto, pode-se afirmar que a influência mais vital de Whitman tem sido sobre a América hispânica: Borges, Neruda e Paz.

Borges começou por ser um whitmaniano, tendo-se depois afastado desta influência inicial. No entanto, isto não o impediu de desenvolver uma compreensão cuidadosa e penetrante de Whitman, a qual talvez esteja mais bem expressa na tradução que fez de uma selecção de

[Leaves of Grass] . Durante os anos 20, Borges criticou duramente os whitmanianos latino-americanos pelo culto da personalidade que estes faziam do seu herói. Também pela mesma altura, Borges denegriu o poeta de Canto de Mim Mesmo [Song of Myself] em virtude da pretensa crença deste no facto de que nomear objectos era quanto bastava para os transformar em modelos originais encastoados na escada da surpresa de Emerson. Mas em 1929 Borges arrependeu-se, embora só para transformar Whitman no Borges impessoal à maneira de mais um modernista bastante lacónico. Demasiado inteligente para se deixar ficar por este Whitman, Borges passou para uma segunda e melhor interpretação em «Nota sobre Walt Whitman», incluída agora em Novas Inquirições. Aí Borges distinguiu primorosamente a persona ou máscara Walt Whitman, da pessoa ou autor Walt Whitman, Jr.: «O segundo era simples, reservado, e algo taciturno; o primeiro era efusivo e orgiástico ... é mais importante compreender que o mero vagabundo feliz que nos é proposto pelos versos de Folhas de Erva teria sido incapaz de escrevê-los.»

Mas a melhor e mais esclarecedora homenagem a Whitman surgiu numa entrevista de 1968:

Whitman é um dos poetas que mais me impressionaram em toda a minha vida. Penso que há uma tendência para confundir o Sr. Walt Whitman, o autor de Folhas de Erva, com Walt Whitman, o protagonista de Folhas de Erva, e aquele Walt Whitman dá-nos menos uma imagem e mais uma espécie de ampliação

do poeta. Em Folhas de Erva, Walt Whitman escreveu uma variedade de épica cujo protagonista era Walt Whitman - não o Whitman que escrevia, mas o homem que ele gostaria de ter sido. É claro que não digo isto em desfavor de Whitman, pois a sua obra não deve ser lida como constituindo as confissões de um homem do século XIX, mas, antes, como uma épica sobre uma figura imaginária, uma figura utópica que é, em certa medida, uma ampliação e uma projecção do escritor, bem como do leitor. Está lembrado que em Folhas de Erva o autor funde-se várias vezes com o leitor e, é claro, isto expressa a sua teoria da democracia, a ideia de que um só e único protagonista pode representar toda uma época. A importância de Whitman nunca é destacada em demasia.

Mesmo se tivermos em conta os versículos da Bíblia ou de Blake, podemos afirmar que Whitman foi o inventor do verso livre. Ele pode ser visto de duas maneiras: há o seu lado cívico - o facto de que ficamos cientes da existência de multidões, de grandes cidades e da América -, e há também um elemento íntimo, em bora não possa mostrar a certeza sobre se ele é genuíno ou não.

A personagem que Whitman criou é uma das mais cativantes e memoráveis de toda a literatura. É uma personagem como Dom Quixote ou Hamlet, mas não é menos complexa do que eles, e possivelmente é mais cativante do que qualquer deles.

Comparar Walt Whitman, o protagonista de Folhas de Erva, a Dom Quixote e Hamlet é exacto e entusiasmante; Whitman é, na realidade, a sua maior (e única) personagem literária, a sua criação mais forte. Hamlet não é muito cativante, por mais carismático que seja; mas Dom Quixote é-o, e Walt Whitman também. A questão é ainda mais complexa do que aquilo que Borges deixa entrever: quem foi o enfermeiro que, sem qualquer remuneração, pôs altruistamente os seus préstimos ao serviço dos feridos e dos moribundos em Washington durante a guerra civil? Não foi tanto o Walt Whitman herói poético como o Walt Whitman, Jr. que se fundiu naquele contexto? A imagem do Walt Whitman que trata das feridas é tão irresistível quanto a do atormentado Abraham Lincoln, sendo talvez ainda mais cativante do que esta última.

O autor da elegia intitulada «Quando por fim os Lilases Floriram no Pátio»

conquistou a autoridade de prantejar Lincoln graças aos serviços prestados tanto à vida como à literatura. Nos seus melhores poemas, há algo de estranho e de irresistível acerca de Whitman, mas também como uma imagem da América, tanto do Sul como do Norte, evidentemente, como demonstraram os poetas hispano-americanos.

Pablo Neruda é, por consenso geral, o mais universal desses poetas, e pode ser visto como o herdeiro mais autêntico de Whitman. O poeta de Canto Geral é um rival mais respeitável do que qualquer outro descendente de Folhas de Erva. É-me difícil fazer uma afirmação como esta, admirador como sou de Hart Crane e Wallace Stevens. Mantenho-me céptico quanto ao facto de Neruda, apesar de toda a

sua variedade e intensidade, ter estado à altura da eminência de Whitman, ou da de Emily Dickinson, mas, no nosso século, nenhum outro poeta do hemisfério ocidental consegue comparar-se completamente a ele. O seu infeliz estalinismo é frequentemente uma excrescência, uma espécie de verruga na textura dos seus poemas, mas, exceptuando o que acontece nuns poucos de lugares, ele não faz muitos estragos em Canto Geral. Na sua relação com Whitman, Neruda seguiu a fórmula de Borges : discipulado inicial, seguido de denúncia e culminando numa complexa revisão de Whitman nas obras tardias do poeta. Numa entrevista concedida em 1966 a Robert Bly, Neruda distinguiu a poesia da América

468

O CÃNÃO OCIDENTAL

hispânica (a sua própria e a de César Vallejo) da dos poetas espanhóis modernos, muitos dos quais haviam sido seus amigos: Lorca, Hernández, Alberti, Cernuda, Aleixandre, Machado. Estes tiveram atrás de si, na Idade de Ouro espanhola, os grandes poetas do barroco - Calderón, Quevedo, Góngora -, que nomearam tudo o que era importante. A atracção por Whitman derivava do facto de que ele ensinara a ver e a nomear aquilo que nunca dantes havia sido visto ou nomeado:

Na América do Sul, a poesia é uma questão com plena mente diferente. Nos nossos países há rios que não têm nome, árvores que ninguém conhece e aves que ninguém ainda descreveu. Para nós é mais fácil sermos surrealistas, porque tudo aquilo que conhecemos é novo. Por isso, a nossa obrigação, tal como a entendemos, é expressar aquilo que não tem precedentes. Na Europa, tudo já foi pintado, tudo já foi cantado na Europa. Mas não na América. Nesse sentido, Whitman foi um grande mestre. Porque o que é Whitman? Ele não só estava intensamente consciente, mas estava também bem de olhos abertos! Ele tem uns olhos tremendos para ver tudo - ele ensinou-nos a ver coisas. Ele foi o nosso poeta.

Isto afigura-se-me como sendo mais a idealização que Neruda faz de Neruda que uma descrição apropriada do subtil e evasivo Whitman. Mas Neruda continua, afirmando que «Whitman não é assim tão simples, ele é um homem complicado, e o melhor dele surge quando é mais complicado». As complexidades de Whitman são infinitas; as de Neruda talvez não. Borges e Neruda não gostavam um do outro; Borges, humanitário como era, não estava disposto a perfilhar o estalinismo, e o Neruda comunista bramava que Borges não vivia no

mundo real, o qual era composto de trabalhadores, camponeses, Mao e Estaline. Há uma hábil decapitação de Neruda por Borges, que não era homem que alguém desejasse desafiar numa peleja verbal: Ju lgo que ele é um homem muito rui m ... escreveu um livro acerca dos tiranos da América do Sul, e depois teve várias estrofes contra os Estados Un idos. Agora sa be que são tolices. E não teve uma ú nica palavra contra Perón. Isso devido ao facto de ele ter um processo em tri bu nal, em Buenos Ai res, como me foi mais tarde expl icado, e não queria correr riscos. E assim, quando se esperava que ele escrevesse alto e bom som, cheio de nobre indignação, afinal nem uma palavra ele pronunciou contra Perón. Estava casado com uma senhora argentina, e sabia que muitos dos amigos dele tinham sido presos. Sabia tudo acerca do estado do nosso país, mas nem uma palavra ele disse contra Perón.

O livro é Canto Geral (1 950); falando em 1 967, Borges podia estar dissimuladamente a pensar no alvitre de Enrico Mario Santi quanto à sátira profé-

A

I D A D E C A Ó T I C A

469

tica contra Neruda representada pela grande história «Ü Aleph», escrita em 1945 e publicada pela primeira vez em 1 949, um ano antes da épica enciclopédica de Neruda. Canto Geral consiste, na realidade, de cerca de trezentos poemas separados, distribuídos por quinze secções e escritos ao longo de um período de tempo que vai de 1938 a 1 950. O livro foi bem publicitado com antecedência por Neruda e pelo Partido Comunista Chileno, e Borges conhecia com certeza o que estava para vir. Em «Ü Aleph», Neruda é satirizado como o rival de Borges, o néscio Carlos Argentino Daneri, poeta tão mau que nem dá para acreditar, e um óbvio imitador de Whitman. É levada a cabo, com imensa graça, uma destruição total da obra em construção de Neruda; Canto Geral tenta cantar tudo quanto existe na América Latina: topografia, árvores e flores, aves e animais selvagens, vilões nativos e vindos do estrangeiro, heróis que incluem Pablo Neruda, o Partido Comunista e o Grande Punidor Estaline, com cujos crimes Neruda parece concordar: «a punição é necessária» . Maliciosamente, Borges oferece o castigo literário com antecedência:

Uma só vez na m i n ha vida tive ocasião de examinar os q u i n z e m i l dodecassílabos do Polyolbion, essa epopeia topográfica em que M

Michael Drayton regista a fauna, a flora, a hidrografia, a orografia, a história militar e monástica de Inglaterra. Estou certo de que essa obra considerável, mas limitada, é menos aborrecida do que a ampla empresa congênere de Carlos Argenteo. Este propunha-se versificar toda a redondez do planeta; em 1941, já tinha despachado uns hectares do estado de Queensland, mais de um quilómetro do curso do Ob, um gasómetro ao norte de Veracruz, as principais casas de comércio da paróquia da Concepción, a quinta de Mariana Cambaceres de Alvear, na Rua Onze de Setiembre, em Belgrano, e um estabelecimento de banhos turcos não longe do conhecido aquário de Brighton. Leu-me depois certas passagens, já elaboradas, da zona australiana do seu poema, e num certo ponto elogiou uma palavra da sua própria autoria, a cor bianquite/este. O pitoresco neologismo sugere o céu, que é um elemento imponentíssimo da paisagem australiana. Mas esses compridos e informes alexandrinos careciam da relativa agitação do chamado Canto Augurai. Era já meia-noite quando me despedi.

No pior das hipóteses, Canto Geral despacha, de facto, a vegetação, os animais selvagens, as aves, os rios, e até mesmo os minerais da América do Sul. Mais uma vez a versão em língua inglesa utilizada por Bloom não coincide, sem que haja qualquer sinal gráfico que indique saltos de texto. Porque o fragmento em falta é demasiado longo, e também porque há uma significativa mutação do texto de Borges, decidi traduzir a passagem tal como ela é citada por Bloom, tendo sempre por referência a tradução de «*Ü Aleph*» da autoria de Serafim Ferreira, in Jorge Luis Borges (Editorial Presença, Lisboa, 1965). A ocorrência de qualquer novo fragmento daquele conto remete para esta versão.

470

OCÂNONE OCIDENTAL

Sul. Num comentário, datado de 1970, acerca de «*Ü Aleph*», Borges negou a ideia de que Daneri tivesse sido concebido como um imitador de Dante (os versos citados parodiavam claramente Neruda e os imitadores menores de Whitman), isto depois de ter prestado mais uma viva homenagem ao quase homérico compilador de Folhas de Erva:

O meu problema principal ao escrever a história residia naquilo que Whitman tinha conseguido fazer muito bem - com por uma compilação limitada de coisas sem fim. Como é evidente, a tarefa é impossível, pois uma tal enumeração caótica só pode ser simulada, e

qualquer elemento a parentemente fortuito tinha de estar ligado ao que lhe estava mais próximo, quer por associação secreta quer por contraste.

No resumo feito pelo próprio Borges, o Aleph, o fetiche cabalístico ou o talismã que aparece na história, é o equivalente espacial da eternidade, onde «todo o tempo - passado, presente e futuro - coexiste simultaneamente. No Aleph, a soma total do universo espacial encontra-se numa pequenina esfera brilhante com pouco mais de uma polegada de diâmetro ».

Na sua relação com Folhas de Erva e Canto Geral, esta é uma boa descrição da história de quinze páginas, « Ü Aleph », que é, entre muitas outras coisas, uma crítica do atabalhoamento poético. Borges, atrevo-me a dizê-lo, tinha mais em comum, intelectual e formalmente, com Emerson do que com Whitman.

Para Neruda, Whitman foi um pai idealizado que substituiu o seu pai verdadeiro, o trabalhador dos caminhos-de-ferro José del Carmen Reyes.

«Pablo Neruda» era pseudónimo, e um pseudónimo mais drástico do que a redução de Walt Whitman, Jr. para «Walt Whitman». Whitman não podia começar a escrever Folhas de Erva antes de saber que seu pai - Walt Whitman, sénior, o carpinteiro alcoólico que professava a religião quaker - estava a morrer. Exactamente da mesma maneira, Neruda não podia começar Canto Geral antes de se ver privado do «meu pobre e duro pai ... viril na amizade, o seu copo cheio». Se se é poeta, um pai idealizado é mais bem compreendido, e Neruda pode ter compreendido Whitman demasiado bem. As criativas leituras desviantes¹ que Neruda fez de Whitman eram bastante deliberadas, tal como é bem apanhado por Doris Sommer, quando afirma que Neruda intentou «destruir o seu mestre ao fazer ressuscitar modelos mais antigos que nunca haviam mesmo seduzido o leitor com promessas de igualdade, leitor esse cujos gostos Whitman pôs de parte no prefácio aos seus poemas». Pode ser que seja assim, mas o que há de melhor em Neruda atreve-se a uma comparação directa com Whitman.

«Leituras desviantes» [misreadings]. Acerca desta noção, veja-se a nota da p. 20.

Há um consenso generalizado quanto ao facto de que a melhor secção de Canto Geral é a segunda, uma sequência sublime de doze cantos intitulada

«As Alturas de Macchu Picchu». A cerca de setenta quilómetros de Cuzco, no Peru, que havia sido a capital do Império Inca, há uma cidade abandonada assente nos cumes de Macchu Picchu, um pico dos Andes. Ao voltar ao Chile no Outono de 1943, após três anos como cônsul-geral do Chile na cidade do México, Neruda fez uma paragem no Peru e subiu até aos cumes.

Dois anos depois surgiam «As Alturas de Macchu Piechu» . A magnífica tradução para inglês da autoria de John Felstiner é talvez a melhor introdução a Neruda para leitores não familiarizados com a poesia escrita em espanhol.

Felstiner observa que Whitman informa o pathos da voz de Neruda no poema: «A plásmica simpatia humana, o acolhimento da materialidade e da sensualidade, a tomada de consciência de vidas comuns e do trabalho, a capacidade de compreensão da situação humana, o voluntariado do poeta como redentor.» Considero que a última imagem é a mais crucial, se bem que em Neruda seja uma das mais incómodas, pois a gnose emersoniana de Whitman é muito diferente do comunismo maniqueísta de Neruda. Uma justaposição frontal do final de «As Alturas de Macchu Picchu» e de Canto de Mim Mesmo mostra ambos os poetas nos seus momentos mais fortes, e não favorece Neruda:

con tai-me tudo, cadeia por cadeia,
elo por elo, passo por passo,
afiai as facas que escondestes,
colocai-as no meu peito, em minha mão,
como um rio de raios amarelos,
como um rio de tigres en terrados,
e deixai-me chorar, horas, dias, anos,

idades cegas, séculos estelares.

Dai-me o silêncio, a água, a esperança.

Dai-me a luta, o ferro, os vulcões.

Apegai a mim os corpos como ímanes.

Afluí a minhas veias e minha boca.

Falai por minhas palavras e por meu sangue. 1

Parto como o ar, sacudo os meus cabelos brancos sob o sol que foge,

Espalho a minha carne em remoinhos, espalho-a

em desenhadas rendas.

Sigo a versão da autoria de Paulo Mendes Campos, in Canto Geral (revisão da tradução por Maria José de Queiroz, Difel, São Paulo, 1984, 6.^a edição).

472

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Entrego-me ao húmus para crescer da erva que amo,

Se me queres ter de novo, procura-me debaixo da sola

das tuas botas.

Difícilmente saberás quem sou ou o que significo,

Todavia dar-te-ei saúde,

E filtrando o teu sangue dar-te-ei vigor.

Se à primeira mão não me encontrares, não desanimes,

Se não estiver num lugar, procura-me noutro,

Algures estarei à tua espera1 •

Ambos os poetas se dirigem a multidões, com as metáforas de Neruda a mostrarem uma mistura de Quevedo do Alto Barroco e de realismo mágico ou surrealismo : um rio de raios amarelos, tigres enterrados, e «a luta, o ferro, os vulcões » que insuflam vida nos trabalhadores

mortos, os quais, por seu turno, magnetizam tanto a linguagem como os desejos de Neruda. Isto é um pathos credível, estrênuo e intenso, mas menos convincente do que a suave autoridade dos versos de Whitman, que são misteriosamente resignados e receptivos. Há em Neruda uma ansiedade de ter chegado atrasado, precisamente como quando exorta os trabalhadores mortos a falarem através das palavras e do sangue dele. Whitman pergunta-nos se nós iremos falar antes de ele partir, se nós estaremos demasiado atrasados para o alcançar, mesmo esperando ele por nós. Noutro lugar, Neruda aprendeu a lição de Whitman, designadamente na conclusão do seu poema « Û Povo» (traduzido para inglês por Alastair Reid), que é um complemento magnífico dos dois tercetos finais de Canto de Mim Mesmo:

Por isso ninguém se enfade quando
pareço que estou sozinho e não estou sozinho,
quando não estou com ninguém e falo para todos:
Alguém me está escutando e não dão por isso,
mas aqueles que eu canto e conhecem a razão,
esses con tinuarão a nascer e povoarão o mundo2•

Sigo a tradução portuguesa de Canto de Mim Mesmo da autoria de José Agostinho Baptista (Assírio

& Alvim, Lisboa, 1 992). A ocorrência de qualquer novo fragmento daquele poema remete para esta versão.

Sigo a versão da autoria de Luís Pignatelli, in Plenos Poderes (Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1 977, 2.ª edição) .

A

I D A D E C A Ô T I C A

473

Não duvido que Neruda, que traduziu Whitman, esteja aqui a fazer uma alusão a este poeta, e a fusão de pai e filho está quase completa, pelo menos neste momento. Neruda parece ter concordado com o poeta-crítico mexicano Octavio Paz, que se opunha a Borges e se esforçou por fundir o Whitman público e privado no apêndice final do seu O Arco e a Lira (1 9 56) : Wa lt Whitman é o ú nico grande poeta

moderno que não parece ter uma atitude de inconformismo perante o seu mundo; ou até mesmo de solidão, pois o seu diário é um vasto coro. Sem dúvida que há nele, pelo menos, duas pessoas: o poeta público e a pessoa privada, que esconde as suas reais inclinações eróticas. Mas a sua máscara - o poeta da democracia - é algo mais do que uma máscara: é o seu verdadeiro rosto. Apesar de certas interpretações recentes, o sonho poético e o sonho histórico coincidem nele com plena mente.

Não há qualquer hiato entre as suas crenças e a realidade social. Este facto tem mais peso - quero com isto dizer que é mais amplo e significativo - do que qualquer circunstância psicológica. No entanto, a singularidade da poesia de Whitman no mundo moderno só pode ser explicada à luz de uma outra, talvez ainda maior singularidade, que a envolve: a singularidade da América.

Isto está lindamente errado. Compreende-se mal Borges (e certas interpretações recentes) e subestima-se a complexidade poética de Whitman.

«Reais inclinações eróticas» e «circunstância psicológica» não é aquilo que interessa; o que importa é o mapa da mente do próprio Whitman, uma cartografia na qual ele expõe dois eus opostos e uma alma distinta de ambos.

O verdadeiro rosto de Whitman não é democrático nem elitista; é hermético, tal como Neruda, apesar dele próprio, parece ter compreendido. Talvez o Whitman hispânico seja um problema tão desconcertante de recepção porque as principais figuras envolvidas - Borges, Neruda, Paz, Vallejo - foram todas elas incapazes de ler as elegias Canto de Mim Mesmo e Movimento do Mar com a atenção necessária.

Como contraste aos poetas latino-americanos, apresento o espantoso poeta português Fernando Pessoa (1888-1935) 1 que, enquanto invenção fantástica, ultrapassa qualquer criação de Borges. Nascido em Lisboa e descendente de judeus conversas, Pessoa foi educado na África do Sul e, tal como Borges, desde muito novo que era bilingue. Na verdade, até aos vinte e um anos escreveu poesia unicamente em inglês. Em termos de eminência poética, Pessoa iguala-se a Hart Crane, com quem muito se assemelha, sobretudo em Mensagem, uma sequência poética sobre a história portuguesa, afim a A Ponte de Crane. Poderosos como são muitos dos poemas líricos de Pessoa, eles constituem, porém, unicamente uma parte da sua obra; também inventou uma série de poetas alternativos - entre eles Alberto Caeiro,

Álvaro de Campos, Ricardo Reis -, e para eles escreveu volumes inteiros de poemas,

474

O CÂNON E O C I D E N T A L

ou melhor, como eles. Dois deles, Caeiro e Campos, são grandes poetas, totalmente diferentes entre si e de Pessoa, para já não falar de Reis, que é um interessante poeta menor.

Pessoa não era nem louco nem um mero ironista; é Whitman renascido, mas um Whitman que dá nomes separados a «O meu eu», «O eu verdadeiro » ou « eu, eu mesmo», e «a minha alma», e escreve maravilhosos livros de poemas para os três, assim como um volume à parte com o nome de Walt Whitman. Os paralelos estão demasiado próximos para serem coincidências, em particular porque a invenção dos «heterónimos »

(um termo de Pessoa) se seguiu a uma imersão em Folhas de Erva. Walt Whitman, um dos duros, um americano, o «mim mesmo» de Canto de Mim Mesmo, torna-se Álvaro de Campos, um engenheiro naval português e judeu. O «eu verdadeiro » ou «eu, eu mesmo» torna-se o «guardador de rebanhos», o poeta pastoril Alberto Caeiro, enquanto a alma whitmaniana se transmuda em Ricardo Reis, um materialista epicurista que escreve odes horacianas.

Pessoa deu a cada um dos três poetas uma biografia e uma fisionomia, permitindo que se tornassem independentes dele, e de tal maneira que ele próprio se juntou a Campos e a Reis no anúncio de que Caeiro havia sido o seu «mestre» ou precursor poético. Pessoa, Campos e Reis foram todos influenciados por Caeiro, não por Whitman, e Caeiro não foi influenciado por ninguém, sendo um poeta «puro» ou natural, com pouca ou nenhuma educação, e que morreu com a idade altamente romântica de vinte e seis anos.

Octavio Paz, um dos paladinos de Pessoa, resumiu este poeta quádruplo com uma requintada economia: « Caeiro é o sol em cuja órbita Reis, Campos e Pessoa (ele próprio) gravitam. Em cada um há partículas de negação ou irreabilidade. Reis acreditava na forma, Campos na sensação, Pessoa em símbolos.

Caeiro não acredita em nada. Ele existe.»

A investigadora portuguesa Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, que se afirmou como a crítica canónica de Pessoa, interpreta os

heterónimos deste como a sua «leitura, meio em cumplicidade com Whitman e meio em aversão, não só da poesia de Whitman, mas também da sexualidade e das ideias políticas de Whitman». O homoerotismo mal reprimido de Pessoa emerge no furioso masoquismo de Campos, o que não é nada whitmaniano; e a ideologia democrática de Folhas de Erva era inaceitável para um monárquico visionário português.

Embora Ramalho de Sousa Santos faça o possível por eludir a angústia da contaminação de Pessoa por Whitman, as ansiedades da influência não são fáceis de escamotear. Tal como D. H. Lawrence em *Studies in Classic American Literature*, Pessoa-Campos manifesta uma enorme ambivalência em relação aos ambiciosos abraços whitmanianos do cosmo e de todos quantos nele existem; e contudo Pessoa parece saber, muito melhor do que os críticos que

▪

A

I D A D E C A Ó T I C A

475

o idealizam, que é impossível separar os seus eus poéticos dos de Whitman, apesar da prodigiosa ficção dos heterónimos. Até mesmo Ramalho de Sousa Santos, após uma tentativa de rodeio feminista dos fardos da influência, regressa brilhantemente às cruéis realidades da filiação temporal, do romance de família poético:

A parti r do diá logo i m p l ícito em Whitman entre o eu e o «eu, eu mesmo», Pessoa escu lpiu duas i magens da voz explicita mente disti ntas. Whitman, mais cedo, por i ntermédio de uma consciência conectiva, orgânica, foi ca paz de entrelaçar estas duas vozes num todo dinâm ico. Pessoa, chegando meio século depois, i merso nas correntes do pensamento contem porâ neo e bem informado acerca de N ietzsche, Marinetti e sobretudo Pater, que ele havia traduzido em parte, tinha necessidade de descobrir uma nova estratégia para expri mir o eu à maneira de Whitman, tanto técn ica como filosoficamente. Ao detecta r dois eus potencial mente opostos em Folhas de Erva, e sobretudo em Canto de Mim Mesmo, Pessoa encontrou a maneira de inscrever poeticamente o fluxo perpétuo de uma ú n ica consciência; uma consciência em estontea nte movimento pa ra a frente e para trás entre duas atitudes essenciais para com o Ser. Ju ntos, Caeiro e Cam pos re-entoam o Canto de Mim Mesmo como u m dueto, com a voz

principal do sol isto para sem pre ensombrada pela presença im-
pável do outro. Ler uma pessoa como uma parte essencial da outra
proporciona uma nova leitura dos heterónimos.

Segundo esta perspectiva, com a qual eu estou em consonância, Pessoa
aceita o papel que desempenha no drama da influência poética, mas
leva a leitura de Whitman a um grau de consciência mais elevado ao
exteriorizar a cartografia psíquica do seu precursor em termos de dois
poetas fictivos.

Quero primeiramente aplicar esta leitura a poemas de Caeiro e
Campos, e depois voltar atrás, a Neruda, cuja diversidade poética tem
desencadeado tantos comentários críticos. Quando Ricardo Neftalí
Reyes assumiu o pseudónimo Pablo Neruda e escolheu Walt Whitman
como pai adoptivo, deu por si só o primeiro passo em direcção ao
princípio heteronímico de Pessoa. Quer Canto Geral venha ou não a
ser confirmado com o decorrer do tempo como o canto geral da
América, destituindo Folhas de Erva, como alguns dos seus
admiradores profetizam, há também um enorme corpus da poesia de
Neruda que é distinto da sua épica enciclopédica. A relação entre os
volumes e as fases da sua variada carreira é imensamente
whitmaniana no sentido em que eus nerudianos muito diferentes se
manifestam nos poemas, tal como Caeiro e Campos são imensamente
diversos e, mesmo assim, continuam a ser eus whitmanianos. Caeiro,
tal como o «eu verdadeiro» de Whitman, está tanto dentro como fora
do jogo, assistindo a ele e com ele se admirando :

476

O C A Ñ O N E O C I D E N T A L

Deste modo ou daquele modo,

Conforme calha ou não calha,

Podendo às vezes dizer o que penso,

E outras vezes dizendo-o mal e com misturas,

Vou escrevendo os meus versos sem querer,

Como se escrever não fosse uma coisa feita de gestos,

Como se escrever fosse uma coisa que me acontecesse

Como dar-me o sol de fora.

Procuro dizer o que sinto

Sem pensar em que o sinto.

Procuro encostar as palavras à ideia

E não precisar dum corredor

Do pensamento para as palavras.

Nem sempre consigo sentir o que sei que devo sentir.

O meu pensamento só muito devagar atravessa o rio a nado Porque
lhe pesa o fato que os homens o fizeram usar.

Procuro despir-me do que aprendi,

Procuro esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram, E raspar
a tinta com que me pintaram os sentidos,

Desencaixotar as minhas emoções verdadeiras,

Desembrulhar-me e ser eu, não Alberto Caeiro,

Mas um animal humano que a Natureza produziu1 •

O eu verdadeiro de Whitman não escreveu Folhas de Ervaj o Eu
verdadeiro de Whitman escarneceu do duro Walt em «Indo na Maré
Baixa com o Oceano da Vida», após ter passado pelo seu êxtase
masturbatório em Canto de Mim Mesmo. A intuição de Pessoa
ensinou-lhe o género de poema que o

«eu, eu mesmo» whitmaniano podia ter escrito: involuntariamente, a
expressão do animal humano ou homem natural - com o saber, o
recordar e as representações passadas dos sentidos, todos eles
abandonados. Poderá existir um poema assim? Certamente que não, e
Pessoa, é claro, sabia-o; mas os poetas como é indicado por Bloom, a
tradução inglesa é da autoria de Edwin Honig e Susan Brown. Não
pretendo acirrar ódios entre os pessoanos, e muito menos entrar em
guerras que não são minhas, mas o que é certo é que a tradução
inglesa segue o que está publicado em Portugal. A primeira estrofe
deste poema não coincide inteiramente com o que se lê em algumas
edições portuguesas mais recentes da poesia de Alberto Caeiro,
embora coincida completamente com o que se encontra, por exemplo,
na chamada «edição Ática»1 organizada por João Gaspar Simões (

Obra Poética de Fernando Pessoa, Círculo de Leitores, Lisboa, 1986, Volume II). É dela, por isso, que sai o excerto do poema de Caeiro citado por Harold Bloom.

A

I D A D E C A Ó T I C A

477

mas de Caeiro são uma tentativa fascinante de escrever o que não pode ser escrito. No outro limite da expressão - a rapsódia autoglorificante do duro, demoníaco Walt -, Pessoa coloca o afrontoso Campos, como aqui na sua

«Saudação a Walt Whitman» :

Portugal-Infinito, onze de Junho de mil novecentos e quinze ...

Hé-/á-á-á-á-á-á!

De aqui de Portugal, todas as épocas no meu cérebro,

Saúdo-te, Watt, saúdo-te, meu irmão em Universo,

Eu, de monóculo e casaco exageradamente cintado,

Não sou indigno de ti, bem o sabes, Watt,

Não sou indigno de ti, basta saudar-te para não o ser ...

Eu tão con tíguo à inércia, tão facilmente cheio de tédio, Sou dos teus, tu bem sabes, e compreendo-te e amo-te,

E embora te não conhecesse, nascido pelo ano em que morrias, Sei que me amaste também, que me conheceste, e estou conten te.

Sei que me conheceste, que me contemplaste e me explicaste, Sei que é isso que eu sou, quer em Brooklin Ferry dez anos antes de eu nascer,

Quer pela Rua do Ouro acima pensando em tudo que não

é Rua do Ouro,

E conforme tu sentiste tudo, sinto tudo, e cá estamos de mãos dadas,

De mãos dadas, Watt, de mãos dadas, dançando o

universo na alma.

ó sempre moderno e eterno cantor dos concretos absolutos, Concubina
fogosa do universo disperso,

Grande pederasta roçando-te contra a adversidade das coisas,
Sexualizado pelas pedras, pelas árvores, pelas pessoas, pelas
profissões,

Cio das passagens, dos encontros casuais, das meras observações, Meu
entusiasta pelo conteúdo de tudo,

Meu grande herói entrando pela Morte dentro aos pinotes, E aos urros,
e aos guinchos, e aos berros saudando Deus!

Cantor da fraternidade feroz e terna com tudo,

Grande democrata epidérmico, contíguo a tudo em corpo e alma,
Carnaval de todas as acções, bacanal de todos os propósitos, Irmão
gémeo de todos os arrancas,

Jean-Jacques Rousseau do mundo que havia de produzir máquinas,

478

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Homero do insaisissable do flutuante carnal,

Shakespeare da sensação que começa a andar a vapor,

Milton-She/ley do horizonte da Electricidade futura!

f ncubo de todos os gestos,

Espasmo pra dentro de todos os objectos-força,

Souteneur de todo o Universo,

Rameira de todos os sistemas solares 1

. . .

Esta fantasia de 1915 continua vibrantemente por mais de duzentos
versos, e é acompanhada por duas extravaganzas whitmanianas mais
longas,

«Ode» e Ode Marítima, esta última com trinta páginas de extensão, e que é a obra-prima de Campos, bem como um dos maiores poemas do século.

Com excepção das melhores partes das obras de Neruda Residência na Terra² e Canto Geral, nada que tenha sido composto na esteira de Whitman se equipara em invenção exuberante a Ode Marítima. A « Saudação a Walt Whitman », cuja sublime ambivalência excede D. H. Lawrence enquanto reacção

-formação whitmaniana (« Rameira de todos os sistemas solares »)¹ termina abençoando Whitman como o « Amante impotente e fogoso das nove musas e das graças ».

Saudando Whitman quinze anos mais tarde (em 1930, no ano da publicação de A Ponte, de Hart Crane) ¹ Federico García Lorca escreve uma

« Ode a Walt Whitman »¹ no seu surrealista Poeta em Nova Iorque, que é muito pobre quando comparada com os cantos de Campos. Mas isto é compreensível, porque Lorca¹ ao contrário de Pessoa, conhecia Whitman só em segunda mão, e imaginava-o um « velhote encantador » com « as tuas barbas cheias de borboletas » . Pessoa-Campos, impregnado de Whitman e por ele inflamado, combate pela sua vida poética, em parte através da estratégia Tal como é indicado por Bloom, a tradução inglesa é da autoria de Edwin Honig e Susan Brown.

Conforme afirmei na nota anterior, não pretendo acirrar ódios entre os pessoanos, e muito menos entrar em guerras que não são minhas, mas o que é certo é que a tradução inglesa segue o que está publicado em Portugal. Este excerto de « Saudação a Walt Whitman » não coincide inteiramente com o que se lê em algumas edições portuguesas mais recentes da poesia de Alvaro de Campos - designadamente na edição da responsabilidade de Cleonice Berardinelli (Imprensa Nacional, Lisboa, 1990) -, embora coincida completamente com o que se encontra, por exemplo, na edição organizada por João Gaspar Simões (Obra Poética de Fernando Pessoa, Círculo de Leitores, Lisboa, 1986, Volume II). É dela, por isso. que sai o excerto do poema de Campos citado por Harold Bloom.

Neste caso, porém, e enquanto crítico literário, não resisto a acrescentar que lamento que tal aconteça, pois acredito que a leitura que Bloom faz do Pessoa-Whitman seria ainda mais rica se a tradu

ção inglesa tivesse seguido uma edição portuguesa recente como a de Cleonice Berardinelli, a qual apresenta o último verso de Alvaro de Campos do seguinte modo: «Rameira de todos os sistemas solares, painelheiro de Deus ! »

Na tradução do título deste poema de Neruda sigo a versão da autoria de Fernando Assis Pacheco, Pablo Neruda. Antologia Breve (Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1974, 3.ª edição) .

A

I D A D E C A Ô T I C A

479

borgesiana (antes de Borges) de se tornar Walt Whitman, tal como o Pierre Menard de Borges se tornou Cervantes a fim de usurpar a autoria de Dom Quixote.

Neruda percebeu, pelo menos nos seus próprios poemas whitmanianos, que o poeta de Folhas de Erva era evasivo, tímido, defensivo, invariavelmente metamórfico. Tal como foi observado por Frank Menchaca, «Neruda também deve ter percebido que o eu que se afirma estar francamente disponível em toda a parte da poesia de Whitman, em lado nenhum consegue ser encontrado». A morte é talvez uma parte daquele «lado nenhum», tanto em Whitman como em Neruda, mas é um dos temas na obra de Neruda em torno do qual o Whitman que trata das feridas tende a pairar. Residência na Terra, que é a culminação da sua poesia inicial, mostra Neruda confrontando-se com a tristeza à maneira do Whitman elegíaco que se contempla a si mesmo como parte do movimento do mar. Neruda comentou que «É uma poesia sem sa

ída», e insistiu no facto de que saíra do desespero unicamente graças às suas actividades em defesa do condenado lado republicano na Guerra Civil de Espanha. Leo Spitzer, um dos que pertencem à dupla mão-cheia de críticos modernos eruditos que valem a pena, descreveu Residência na Terra como uma «enumeração caótica», a qual seria o Whitman mais sombrio fora de controlo, o processo criativo whitmaniano reduzido ao que Spitzer apelida de

«actividades desintegradoras», ou o whitmaniano indo na maré baixa com o oceano da vida.

Em termos dos heterónimos de Pessoa, os poemas de Residência na Terra são escritos pelo elemento Caeiro preso em Campos, um

Whitman encurralado dentro de si mesmo. Talvez isto seja mais evidente na conclusão do beco sem saída intitulado «Walking Around», que foi esplendidamente traduzido para inglês por W. S. Merwin:

Por isso a segunda-feira arde como petróleo

quando me vê chegar com cara de prisão,

e uiva no seu decurso qual uma roda ferida,

e dá passos de sangue ardente rumo à noite.

E empurra-me para certos recantos, para certas casas húmidas, para hospitais onde os ossos saem pela janela,

para certas sapatarias com odor a vinagre,

para ruas espan tosas como fendas.

Há pássaros cor de enxofre e horríveis intestinos

pendurados nas portas das casas que odeio,

há dentaduras esquecidas numa cafeteira,

há espelhos

480

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

que deveriam ter chorado de vergonha e espanto,

há guarda-chuvas em toda a parte, e venenos, e umbigos.

Passeio calmamente, com olhos, com sapatos,

com fúria e esquecimento,

passo, atravesso escritórios e lojas ortopédicas,

e pátios onde há roupa pendurada num arame:

cuecas, toalhas e camisas que choram

lentas lágrimas sórdidas¹ •

No seu aspecto mais vigoroso, Canto Geral é o antídoto derradeiro para esta versão suicida de whitmanismo em Neruda. Roberto González Echevarria apelidou Canto Geral de «poética da traição», sombriamente profética do pathos terrível da morte de Neruda, em 23 de Setembro de 1973, doze dias depois dos massacres que tiveram início com o assassinio do seu amigo, o presidente Salvador Allende, pelos militares chilenos. Traição é apenas um tema menor em Whitman, cujos envolvimento políticos são demasiado sobrevalorizados no mau momento da crítica que agora atravessamos, no qual tudo tem sido politizado. Mas a traição, quer da República espanhola quer do Chile pelos militares, era uma libertação poética para Neruda, emancipando

-o do lado sombrio que ele partilhava com Whitman sem possuir a capacidade preternatural de Whitman para gerar, agora e sempre, um nascer de sol para ele mesmo. A lição derradeira da influência de Whitman - em Borges, Neruda, Paz e tantos outros mais - pode muito bem ser a de que só uma originalidade tão descomedida quanto a de Pessoa é que podia ter esperança de contê-la sem perigo para o eu poético ou para os eus poéticos.

Sigo a versão da autoria de José Bento, in Antologia de Pablo Neruda (Editorial Inova, Porto, 1975, 2.^a edição).



Beckett ... Joyce ...

RICHARD ELLMANN, na sua biografia definitiva, James Joyce, tem uma bela vinheta acerca da amizade entre Joyce e Beckett, que na altura tinham cinquenta e vinte e cinco anos de idade, respectivamente: Beckett era viciado em silêncios, e Joyce tam bém; ma nti nham conversas que consistiam mu itas vezes de silêncios dirigidos um ao outro, ambos cheios de tristeza, a de Beckett mais pelo m u ndo, a de Joyce mais por si mesmo. Joyce estava sentado na sua posição ha bitual, de pernas cruzadas, com a ponta do pé da perna su perior deba ixo da sola do pé da perna i nferior; Beckett, ta mbém alto e magro, pusera-se na mesma posição. De repente, Joyce fez uma pergu nta do género «Como é que o idealista H u me pod ia escrever uma história?» Beckett retorq uiu: «Uma história de representações.»

A fonte de Ellmann era uma entrevista com Beckett em 1953, mais de vinte anos depois, mas Beckett guardava uma recordação bastante nítida.

Joyce morreu em 1941, sem ter completado sessenta anos; Beckett morreu em 1989, aos oitenta e três anos. Beckett sempre gostou de Joyce como um segundo pai, e começou por ser um discípulo absoluto do mestre. De todos os livros de Beckett, aquele de que mais gosto é Murphy, o seu primeiro romance a ser publicado, escrito em 1 935 e dado à estampa só em 1 938, mas o livro é tão joyciano quanto qualquer romance de Anthony Burgess, e pouco

482

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

tem declaradamente em comum com o Beckett da maturidade, o Beckett da trilogia (Molloy, Malone Está a Morre1j O Inominável), de Como É, ou dos dramas maiores (A Espera de Godot, Fim de Partida, A Última Bobina de Krapp) 1.

Escolho Murphy como ponto de partida da discussão, em parte por causa do prazer que a obra sempre me dá, e em parte para examinar Beckett no que ele tem de mais joyciano. O próprio Joyce gostava tanto de Murphy que sabia de cor a descrição do destino final das cinzas de Murphy: Algumas horas mais ta rde, Cooper tirou o pacote de cinzas do bolso, onde algu mas horas mais cedo o tinha posto para maior seg ura nça, e ati rou-o colerica mente a um homem que o tinha g ravemente ofendido. O pacote sa ltou, rebentado, da parede para o chão, onde i med iatamente se tra nsformou no objecto dos mais va

riados e científicos ponta pés, fi ntas, passes, defesas, remates, mu rros e cabeçadas, sem falar de uma certa consideração da pa rte dos que preferira m o balão paraból ico. À hora de fechar, o corpo, o espírito e a alma de M u rphy estavam equ itativamente distri buídos por todo o soalho da taberna; e, antes que a aurora viesse mais u ma vez acizentar a terra, tinham sido va rridos, ju nta mente com a areia, as beatas, a cerveja, o vid ro, os fósforos, os esca rros, o vômito2•

Através da referência a «O corpo, o espírito e a alma», esta engraçada truanice quer fazer-nos lembrar o testamento de Murphy, lido seis páginas antes: No que respeita ao desti no destes meu corpo, alma e espírito, é meu desejo que sejam q ueimados e metidos dentro de um saco de papel e levados ao Teatro da Abadia, Rua da Abadia, Dublin, e sem demora até aos privados, onde passa ra m as suas horas mais felizes, à direita ao descer para as poltronas de orquestra, e desejo que o autoclismo, que em caso de necessidade se fa rá reparar para este efeito, seja puxado sobre eles, de preferência durante o espectácu lo, tudo isto sem ceri mónias ou manifestações de pesa r.

Como É [How It Is], tradução de Maria do Carmo Abreu (Ulisseia, Lisboa, s/d.). Molloy, versão de Rui Guedes da Silva (Editorial Presença, Lisboa, s/d). Malone Está a Morrer [Malone Dies], sigo o título na versão de Miguel Serras Pereira (Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1993) A

.

Espera de Godot, sigo o título na versão de A. Nogueira Santos, in Teatro de Samuel Beckett (Arcádia, Lisboa, s/ d).

Fim de Partida [Endgame], não sigo o título na versão de F. Curado Ribeiro (Fim de Festa), in Teatro de Samuel Beckett (Arcádia, Lisboa, s/d). A Última Bobina de Krapp [Krapp's Last Tape], não sigo o título na versão de Rui Guedes da Silva (A Última Gravação), in Teatro de Samuel Beckett (Arcádia, Lisboa, s/d.)

Nos fragmentos das obras de Beckett que serão citados ao longo do capítulo, não sigo as versões portuguesas de A Espera de Godot, Fim de Partida e A Última Bobina de Krapp.

Sigo a tradução de Murphy da autoria de José Manuel Simões (Círculo de Leitores, Lisboa, 1974).

Qualquer outra ocorrência remete para esta versão.

Aquilo a que se poderia chamar o ímpeto negativo de Murphy é, felizmente, incessante. A beleza do livro está na exuberância da sua linguagem: é o Canseiras de Amor em vão de Samuel Beckett. Não é muito beckettiano, em parte por ser descaradamente joyciano, e em parte por ser a única obra substancial de Beckett que é parte de uma história de representações; é o romance tal como foi escrito por Dickens, Flaubert e pelo primeiro Joyce, em vez da mais problemática forma de «anatomia» (como Northrop Frye gostava de lhe chamar) de Rabelais, Cervantes e Sterne. Murphy tem uma narrativa surpreendentemente contínua, e quando as minhas duas personagens favoritas, os pitagóricos dublinenses Neary e Wylie, estão por perto, por vezes na companhia da «Miss Counihan de quentes nádegas reluzentes », Beckett põe nas suas bocas conversas cuja vivacidade e elevado bom humor ele não estava disposto a nos dar, e também a si próprio, outra vez:

- Sentem-se os dois, a í na m i n ha frente - disse Neary - e não desesperem.

Lembrem-se de que não há triâ ngu lo, por mais escaleno, que qualq uer circu nferência não atravessasse nos assim chamados pontos de i ntersecção. Lem brem

-se também de que um dos ladrões foi salvo.

- As nossas medianas, ou lá que raio é - obtem perou Wylie -, encontra m-se em Mu rphy.

- Fora de nós - disse Neary -, fora de nós.

- Na luz exterior - acrescentou M iss Counihan.

Agora era a vez de Wyl ie, mas ele não conseg uiu achar nada. Rendeu-se à evidência, com preendeu que não seria capaz de achar nada que fosse digno de si no período de tempo previsto, e tomou o ar de q uem não está à procura, ou de quem já achou e espera i m pacientemente pela sua vez. Finalmente, Neary atacou sem piedade:

- É a tua vez, Ag ulha.

- E priva r a senhora da ú ltima palavra! E obrigá-la a achar outra! Vejamos Nea ry!

- Não incomoda nada - disse Miss Counihan.

Agora não era a vez de ninguém.

- Muito bem, deixemos tudo isso - sentenciou Neary. - Onde eu queria chegar, o que eu queria dizer, é o seguinte: que a conversação que eu tentei evitar seja sem precedente tanto na vida como na literatura, que cada um diga, como melhor puder e souber, a verdade. Eis o que eu queria dizer quando disse ... o que é que eu disse? Esquecime. De qualquer forma, é mais que tempo de nós os três nos separarmos.

Neary mostrou só a primeira metade, a metade optimista, da citação de Santo Agostinho que era a predilecta de Beckett, e que virá a centrar o ethos de *A Espera de Godot*: «Não desespere, um dos ladrões foi salvo; não sejas

484

O CÂNONE OCIDENTAL

presumido, um dos ladrões foi condenado.» Beckett comentou certa vez que

«eu estou interessado na forma das ideias, mesmo que não acredite nelas ...

aquela frase tem uma forma maravilhosa. É a forma que importa.» No cristianismo protestante, a forma do perdão divino é ao mesmo tempo antitética e arbitrária, o que equivale a um olhar retrospectivo para Agostinho; e Beckett, um não crente convicto, teve uma educação de irlandês protestante. Murphy, deliciosamente não crente, é a comédia mais pura que Beckett escreveu. As suas tonalidades mais sombrias estão omnipresentes, mas uma verve contínua mantém-nas na periferia. A presença de Joyce é temperada ao longo do livro pela única outra influência novelística que alguma vez tocou Beckett: o muito diferente Proust, acerca de quem Beckett havia publicado um livro curto, muito vivo, em 1931. Esse livro culmina numa visão de Proust que só talvez um discípulo de Joyce teria escrito:

Para Proust, a qualidade da linguagem é mais importante do que qualquer sistema ético ou estético. Na verdade, ele não faz qualquer tentativa para dissociar a forma do conteúdo. Um é a concreção do outro, a revelação de um mundo. O mundo proustiano é expresso metaforicamente pelo artesanato, porque é apreendido metaforicamente pelo artista: a expressão indirecta e comparativa da percepção

indirecta e comparativa.

Se se substituísse «Proust» por «Joyce» ou «Beckett», esta passagem seria, pelo menos, igualmente convincente. No início de Proust, Beckett fala de «a nossa presunçosa vontade de viver», e junta-se a Proust numa resistência schopenhaueriana a essa vontade. O seu próprio credo como escritor emerge da monografia através de duas lúcidas frases que formam uma ponte entre Joyce e Proust:

A única pesquisa fértil é escavadora, imersiva, uma contradição do espírito, uma descida. O artista é activo, mas negativamente, fugindo da nulidade dos fenómenos extracircunferenciais, arrastado para dentro do turbilhão.

Esta descida ao abismo do eu tem mais a ver com a arte da trilogia de Beckett do que com a de *Finnegans Wake* ou com a de *Em busca do Tempo Perdido*. Pondo de parte o amor, Joyce fascinava Beckett sobretudo por causa da mestria preternatural que ele manifestava continuamente. Em nenhuma altura Beckett decidiu encarar Joyce como estando completamente dominado pela matéria poética que converteu no *Ulisses* e no *Finnegans Wake*. Por contraste, o Proust de Beckett é apresentado como um pai literário antitético, com a coragem de ser vitimizado e aprisionado pelo seu material, e de o aceitar com ansiedade romântica. O nome de Joyce não é referido em lado nenhum da monografia de Beckett, mas a figura dele surge como o artista

A

IDADE CAÓTICA

485

clássico em oposição ao Proust romântico (e ao Beckett romântico), que escrevem como viveram, no Tempo, ao contrário de Joyce: O artista clássico assume a omisciência e a omnipotência. Ele ergue-se artificialmente a si próprio para fora do tempo, de maneira a dar alívio à sua cronologia e causalidade ao seu desenvolvimento. A cronologia de Proust é extremamente difícil de seguir, e as suas personagens e os seus temas, em busca de obediência a uma quase insana necessidade interior, são apresentados e desenvolvidos com um fino desprezo dostoiévskiano pela vulgaridade de uma concatenação plausível.

Isto está mais perto ainda de Murphy do que de *Em busca*, e é já uma defesa da trilogia. «Quanto mais Joyce conhecia, mais podia»; o

caminho alternativo é «trabalhar com impotência, ignorância». Estas palavras devem ser entendidas como metáforas de alguns estados muito agudos da consciência, de onde brotaram *À Espera de Godot*, a trilogia, o magnífico *Fim de Partida*, e o autenticamente chocante *Como É*. Inclino-me a duvidar que esses estados sejam graus de consciência essencialmente diferentes - graus da consciência da consciência, digamos assim -, o que constitui a alegoria pós-cartesiana de Hugh Kenner, cujo Beckett é, no essencial, o último dos modernistas, o epílogo cómico de Pound, Eliot, Joyce (e Wyndham Lewis !) e, por isso, uma testemunha derradeira da destruição do Ocidente pelo Iluminismo.

O sentido que Beckett tinha do nosso mal-estar era sobretudo uma compreensão pós-protestante, proveniente mais de Schopenhauer que de Descartes. A autoconsciência é um elemento da visão que Beckett tem da nossa vertigem, mas só como um outro fruto da rapace vontade de viver. Até mesmo Schopenhauer, obcecado por e eloquente acerca do impulso para além do princípio do prazer, é só mais um retardatário na sua representação, tal como Freud o foi depois dele. Nos mestres da vontade de viver estão incluídos Falstaff e Macbeth, ou antes, Falstaff como mestre e Macbeth como vítima.

Hamlet, que assombrou necessariamente Beckett apesar da declarada preferência deste por Racine, é mestre e vítima, e é nessa qualidade que impregna o drama canónico de Beckett, *Fim de Partida*. O Hamlet de Beckett segue o modelo francês, no qual a consciência excessiva nega a acção, o que se encontra a alguma distância do Hamlet de Shakespeare. T. S. Eliot, que gostaria de ter preferido o Hamlet francês, opinou que « *Ü Hamlet de Laforgue é um adolescente; o Hamlet de Shakespeare não o é, ele não tem uma tal explicação e desculpa* ». O Hamm de Beckett, tal como o Hamlet de Laforgue, é um adolescente empolado num deus arruinado ou demiurgo. Mas a autoconsciência não é o fardo de Hamm; a vontade de viver, numa forma horrivelmente decadente, subsiste nele, e é isso que constitui sempre o demónio para Beckett.

Se se é um artista, tolera-se o aumento particular da vontade de viver que

486

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

integra a vocação de artista, uma ânsia de reconhecimento que é, de início e derradeiramente, uma ânsia de imortalidade. Beckett parece

ter sido um ser humano bom e decente como qualquer escritor forte, e muito mais até do que a maioria deles: possuidor de uma paixão infinita, sempre afável, se bem que ainda mais infinitamente afastado. Mas enquanto escritor, ele sofreu como todos os escritores sofrem; quanto mais forte é o escritor mais forte é o sofrimento, e Beckett era um escritor muito forte, mais forte ainda do que Borges ou Pynchon, que é o último (até à data) autor inatacável do Cânone.

Após a transição de escrever primeiro em francês e só depois se traduzir a si mesmo para inglês, Beckett libertou-se estilisticamente de Joyce e acabou por não ser muito perturbado pela visão de Proust, apesar da linhagem comum que ambos tinham com Shopenhauer. Ao se confrontar com Fim de Partida ou Como É, ninguém encontra um Beckett falho de estranhamento, de palpável originalidade. A sua sombra paira pesadamente sobre as peças de Pinter e Stoppard; a sua prosa de ficção dá a impressão de ter sido uma paragem final: ninguém consegue expandir ou aprofundar esse modo. Fim de Partida pode muito bem ser o fim de partida da última fase maior do Cânone Ocidental, enquanto damos por nós à espera de Godot, que virá a ser o demiurgo de uma nova Idade Teocrática, tão indesejável para Beckett como para quem quer que seja de entre nós. O que é que as nossas florescentes assembleias de Estudos Culturais podem fazer com Fim de Partida ou Como É, a não ser talvez apontá-los como a culminação (juntamente com Em busca, Wake e Kafka) dos maus velhos tempos, como os paraísos perdidos dos estetas? Beckett, tal como Joyce, pressupõe um leitor que conheça Dante e Shakespeare, Flaubert e Yeats, e todos os outros grandes homens e mulheres mortos que vivem para sempre, socorrendo-me do elogio de Coleridge a Shakespeare.

O teatro tem as suas próprias tradições e a sua própria continuidade, e o Beckett dos dramas irá sobreviver tanto tempo quanto Shakespeare e Moliere, Racine e Ibsen, embora mais na representação do que na leitura. O Beckett das narrativas em prosa enfrenta o mesmo eclipse que os seus precursores, Joyce e Proust, pois os novos teocratas irão fazer valer o seu não-cânone quase literato e multicultural. Que hipóteses têm Malone Está a Morrer ou Como É

perante o Meridian de Alice Walker ou perante todas as outras leituras correctas que são receitadas? Elegista que sou, tenho de me resignar e ser realista ao ponto de centrar a sobrevivência canónica de Beckett em À Espera de Godot, Fim de Partida e A última Bobina de Krapp, e de esquecer com tristeza, no que irei dizer a seguir, o Beckett não dramático da fase mais tardia.

EMBORA OS PROTAGONISTAS de Beckett manifestem uma

surpreendente variedade, quase todos eles partilham uma mesma característica: repetição, estando condenados a contar e representar repetidas vezes uma história. Surgem na esteira do Judeu Errante, do Velho Marinheiro de

A

IDADE CAÓTICA

487

Coleridge, do Holandês Voador de Wagner, do caçador Gracus de Kafka.

O género literário de Beckett é a tragicomédia (que é a designação declarada de *À Espera de Godot*) j por mais sombrio que possa ser o aspecto, o modo não é, porém, trágico, excepto em *Fim de Partida*. Devidamente encenada e representada, *À Espera de Godot* não é propriamente uma grande animação; mas enquanto eu anseio sempre por vê-la mais uma vez, no que respeita a *Fim de Partida* eu tenho de arranjar forças para enfrentar mesmo uma boa produção desta peça, que é uma obra mais grandiosa, mas mais agreste. Hamm, o irascível Hamlet de *Fim de Partida*, é um solipsista quase perfeito, e os poderes de representação de Beckett na peça podem ser difíceis de suportar. A popularidade duradoura de *Godot* tem qualquer coisa a ver com os anelos dos seus clowns, Gago e Didi. Mas o drama, embora mais ameno e menos apocalíptico do que *Fim de Partida*, acaba por ser tão alegre quanto as suas implicações são das do género do Ibsen tardio. Enquanto se espera por *Godot*, podia-se da mesma maneira estar à espera de quando nós mortos acordarmos.

Fim de Partida provém de um paradigma shakespeariano que enxerta em Hamlet elementos d'O Rei Lear, A Tempestade, Ricardo III e Macbeth, mas *À Espera de Godot*, como é reconhecido por todos os críticos, vai buscar os seus modelos ao vaudeville, à mímica, ao circo, ao music-hall, à comédia do cinema mudo e, em última instância, às origens de todos eles: à farsa, medieval e posterior. *Godot* dá a impressão de ser tão arcaica quanto *Fim de Partida* dá a impressão de ser profética: a antiga Idade Teocrática cruza-se com aquela nova Idade Teocrática que acaba de se precipitar na nossa direcção. Uma vez mais, e tal como todos os críticos acabaram por reconhecer, *Godot* é assombrada pela Bíblia protestante: Caim e Cristo pairam por perto, mas *Godot* não é mais do que aquilo que o terrível Pozzo é. O nome dele é arbitrário e sem sentido, seja qual for a sua origem: ou em Balzac (que Beckett detestava) ou na própria vida de Beckett. Acerca

do cristianismo e de À Espera de Godot, Beckett foi brutalmente definitivo: « Û cristianismo é uma mitologia com a qual eu estou perfeitamente familiarizado e, por isso, utilizo-a. Mas não neste caso ! » Vale sempre a pena recordar que Beckett mais do que partilhava da aversão de Joyce pelo cristianismo e pela Irlanda. Os dois homens escolheram a descrença e Paris, e a explicação dada por Beckett para o facto de a Irlanda ter produzido tantos escritores modernos importantes era a de que um país tão sodomizado pelos Ingleses e pelos padres era um país obrigado a cantar. A salvação, que dificilmente era uma opção para Beckett, também não se encontra ao dispor de Vladimir e de Estragon naquela que é a menos agostiniana das peças, a despeito da parábola dos dois ladrões.

Beckett tinha receio de que À Espera de Godot viesse um dia a parecer-se com uma peça de período. Ainda me lembro da primeira representação da peça a que assisti, em Nova Iorque, no ano de 1956, com Bert Lahr no papel de Es-

488

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

tragon e E. G. Marshall no de Vladimir, ambos ofuscados por Kurt Kaznar no papel de Pozzo e por Alvin Epstein no de Lucky. Beckett, que recusou assistir, rejeitou-a por ela ser «uma produção terrivelmente errada e vulgar», Ao se reler a peça em 1993, alguns dos seus aspectos têm, de facto, um sabor de período, mas isso pode dever-se ao facto de o mundo de há quarenta anos atrás, do outro lado dos anos 60, dar hoje a impressão de estar recuado um século ou mais no abismo do tempo. Aquilo que então me surpreendeu é aquilo que agora me torna nostálgico, o que seguramente não acontece com Fim de Partida. Hamm é tanto um rei do xadrez, sempre prestes a ser apanhado, como um fraco jogador, embora não seja muito claro quem é exactamente o seu oponente para além de nós próprios, o público. Estragon e Vladimir, que jogam unicamente um jogo de espera, precisam de ser representados como e por grandes animadores de espectáculo, e desfrutam de uma relação amigável com o público. Beckett não quis com certeza que os seus vagabundos nos encantassem, mas então deveria tê-los construído de maneira diferente. Hamm, o menos sedutor dos solipsistas, não podia ser representado pelo falecido Bert Lahr, mas nesse caso ninguém (espero eu) teria dado a Lahr o papel de Pozzo, o precursor de Hamm.

Assisti à representação de A Espera de Godot antes de ter lido a peça, e recordo-me de ficar surpreendido quando ouvi Lahr a citar Shelley na altura em que a Lua se ergue: «Pálida do cansaço ... de subir ao céu e de lá contemplar os iguais a nós.» Beckett, tal como Joyce, não partilhava da declarada aversão que Eliot sentia por Shelley (veio a revelar-se que Eliot, afinal, também não partilhava dela) . O fragmento dirigido à Lua por Shelley é, com efeito, o epílogo do primeiro acto:

Estás tu pálida do cansaço

De subir ao céu e de lá contemplar a terra,

Vagueando solitária

Por entre estrelas de origem diferente -

E de sempre mudares, como um olhar triste

Que não encontra um objecto digno de nele permanecer?

Shelley, um céptico um pouco à maneira de Hume apesar da sua reputação platónica, pode ter estado aqui a jogar um jogo irónico com o bispo Berkeley; em qualquer dos casos, estou em crer que foi assim que Beckett leu este fragmento, o que explica a razão pela qual ele é citado por Estragon. Uma vez que para Berkeley os objectos em si mesmos não existiam, mas residiam tão-só nas nossas mentes segundo a percepção que deles tínhamos, a Lua de Shelley parodia a consciência subjectiva de Berkeley, uma consciência triste e mutável, porque nenhum ser humano é um candidato digno a uma constância do objecto. « Ûs que são como nós» não são dignos da atenção da Lua, e por isso não alcançamos a existência.

A

I D A D E C A Ó T I C A

489

Na sua qualidade de viajante sem companhia, a Lua de Shelley é o emblema da ansiedade de Estragon quanto à possibilidade de Vladimir o abandonar, e que ele tende a exprimir através da ameaça de se separar de Vladimir. A ansiedade está relacionada com a mania suicida de Estragon, que se encontra aliada à comparação que ele faz de si mesmo com Cristo. O biógrafo de Beckett, Dierdre Bair, diz-nos que Estragon foi originalmente chamado «Levy», e talvez se possa

supor que Beckett o concebeu primeiro à imagem dos seus amigos judeus, como o seu companheiro joyciano Paul Léon, que foram assassinados pelos Alemães. Há um elo ténue, mas perpetuamente perturbante, entre a «espera»

de Godot e a ansiosa espera que constituiu uma parte tão grande do trabalho serenamente heróico de Beckett para a Resistência francesa. A mortalidade é o fardo declarado de A Espera de Godot, e a sua irónica paródia da fuga de Berkeley do princípio de realidade, do carácter definitivo da morte, é um dos aspectos que impedem a obra de cair numa peça de período.

Pouco depois do início do II Acto, Shelley regressa quando Estragon adapta a figura shelleiana das folhas mortas para «todas as vozes mortas», para todas as perdas sofridas por Beckett, de amigos e de amantes. A histeria subsequente de Pozzo faz aumentar a lamentação pela mortalidade: «Dão à luz escarranchadas num túmulo; a luz brilha por um instante, depois é noite outra vez.» Antes, na espantosa litania de Lucky, o bispo Berkeley é alvo de uma refutação dialéctica: «Numa palavra, o índice de fiascos per capita desde a morte do bispo Berkeley é da ordem de cinco centímetros e cem gramas per capita.»

Objectificados pela morte, nós perdemos a existência, e preocupamo-nos antecipadamente sobre se alguma vez a tivemos. Por isso, Vladimir está preocupado com o facto de ele poder ser só a projecção de um sonho de Estragon, de alguém poder estar a olhar para ele no preciso momento em que ele olha para o Estragon adormecido.

Numa altura como esta, Beckett consegue, enquanto dramaturgo, um efeito bastante estranho e sem proporção com a sua verdadeira originalidade. O drama filosófico é muito abundante, e Beckett retrocede abertamente à obra de Calderón A Vida É Sonho, tal como o faz no seu livro sobre Proust.

Mas o pathos dos vagabundos é misteriosamente original, embora por detrás deles estejam as sombras dos bobos de Shakespeare, culminando no Peste de Noite de Reis. Nas suas atitudes para com a mortalidade, Beckett assemelha

-se de um modo um tanto ou quanto singular ao Dr. Johnson, o que pode explicar a vontade por ele demonstrada, no início da sua carreira, de escrever Human Wishes [«Desejos Humanos»], que teria trazido para o palco Samuel Johnson na sua própria pessoa¹. Tal como Johnson, Beckett associa obsessi-

«Human Wishes, que teria trazido para o palco Samuel Johnson na sua

própria pessoa. » A relação que aqui se deve também ter em conta com o poema longo de Samue!Johnson intitulado *The Vanity of Human Wishes* [«A Vaidade dos Desejos Humanos»], publicado pela primeira vez em 1 749.

490

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

vamente o gosto revelado nos primeiros tempos pela mortalidade na mente à convicção de que o amor se perde cedo ou, então, nunca se perde. É essa a ênfase de A última Bobina de Krapp, que vê a assunção de Beckett no quadragésimo ano da sua própria visão estética como sendo ironicamente una com a sombra do objecto caindo sobre o ego, para citar Freud, no que este tem de mais astucioso, em «Luto e Melancolia». Se os derradeiros modelos para Estragon e Vladimir foram Beckett e aquela que veio a ser sua mulher, Suzanne, então a longa marcha, durante um mês, que ambos fizeram desde Paris até ao Sudeste da França em Novembro de 1 942, fugindo da Gestapo, podia ser considerada a matéria poética a partir da qual se formou *À Espera de Godot*.

Contudo, o cadinho da imaginação dramática de Beckett era tão intenso que, meio século depois, temos muita dificuldade em digerir esta informação acerca das origens da peça. A dignidade estética desta peça mantém-se absoluta, e confunde qualquer esforço que se faça para ligar as ansiedades experienciais de Beckett com a conseguida ansiedade da sua arte dramática.

A FAMA DE BECKETT tem pouco a ver com as suas narrativas em prosa (chamando-lhes isso) ; a sua reputação internacional esteve e continua a estar fundada nas peças, particularmente em *À Espera de Godot*. Notáveis como são os seus quase-romances, a sua obra-prima é sem dúvida *Fim de Partida*, e é no teatro que ele alcançou uma arte quase inteiramente sua. A única peça de Joyce, *Exilados*¹ , é um exercício de ibsenismo, e uma peça da autoria de Proust teria sido tanto uma catástrofe quanto as peças de Henry James o provaram ser. A estranha afinidade com Kafka, indesejável para Beckett, pode ser sentida nas peças, mas está limitada pelo sentido kafkiano da «indestrutibilidade», o qual, como já vimos, não era partilhado por Beckett. Joyce tinha algo de hermético e maniqueísta; Beckett não. Ele não se confundia a si próprio com Deus ou com Shakespeare, embora *Hamlet*, *A Tempestade* e *O Rei Lear* sejam peças que acabam por ser todas elas revistas em *Fim de Partida*, a qual tem uma relação com Shakespeare que é tão grande quanto a de *Finnegans Wake*.

Difícilmente se encontra alguém que se iguale a Beckett entre os melhores dramaturgos da nossa Idade Caótica: Brecht, Pirandello, Ionesco, García Lorca, Shaw. Nenhum deles tem um Fim de Partida; para se encontrar um drama com o poder de reverberação que esta peça possui, tem de se voltar a Ibsen. O autor de Murphy ainda paira por ali enquanto esperamos por Godot, mas desapareceu quando entramos na ratazaneira de Hamm, que é a versão deste d'A Ratoeira de Hamlet, sendo esta última ela própria uma revisão do putativo O Assassínio de Gonzago. Não consigo pensar numa qualquer outra Exilados [Exiles] de James Joyce. Sigo a versão de João Palma-Ferreira (Livros do Brasil, Lisboa, 1987).

A

I D A D E C A Ó T I C A

491

obra literária do século xx, composta até 1957, que seja um conseguimento quase tão original quanto Fim de Partida, e desde essa altura também não tem surgido o que quer que seja que desafie uma tal originalidade. Beckett pode ter jurado que a «mestria» não era possível depois de Joyce e Proust, mas Fim de Partida consegue alcançá-la. Após ter dobrado os cinquenta anos de idade, em 1956, Beckett teve cinco anos extraordinários de criatividade, um período que começa com Fim de Partida e inclui A Última Bobina de Krapp e Como É, que com Fim de Partida estabeleceram uma nova craveira que nem mesmo ele, Beckett, voltou bem a atingir.

A primeira obra dramática de Beckett que possuímos é a cena que sobreviveu de uma projectada peça acerca das relações do Dr. Johnson e de Mrs.

Thrall. Assinalada I Acto, sob o título Human Wishes, a cena passa-se na estranha casa de vaidades e de casos caritativos do Dr. Johnson: Mrs. Williams, Mrs. Desmoulins, Miss Carmichael, o gato Hodge e o Dr. Levett. Enquanto as senhoras discutem umas com as outras, encontramos-nos de repente quase vinte anos mais tarde na carreira de Beckett como escritor: Levett entra em casa embriagado e sobe a escada a cambalear, e as senhoras reagem: Troca de olhares em três mulheres.

Gestos de repugnância. Bocas abertas e fechadas.

Por fim, elas retomam as suas tarefas.

MRs. W.: Não há palavras.

MRs.: É nesta altura que um escritor de teatro nos poria sem dúvida a falar.

MRS. W.: Ele fa ria com que explicássemos Levett.

MRs. D.: Ao público.

MRS. W.: Ao públ ico ignorante.

MRs. D.: A geral.

MRS. W.: A plateia.

e . : Aos camarotes.

A Espera de Godot está só a um passo disto, e a mais um passo está Fim de Partida. Desde início que a posição de Beckett é a de olhar para o público a partir dos actores, e nunca o contrário. Em Fim de Partida, o que temos é uma interiorização radical; toda a peça é como uma peça dentro da peça, mas não há um público no palco, e nós podíamos muito bem estar no interior da mente do bizarro solipsista Hamm, o Hamlet no fosso terminal, que é também Próspero após o desaparecimento do seu livro no mar, e podia até ser Lear na sua loucura quase terminal. Tal como Joyce antes dele, Beckett deita mão de Shakespeare, mas de modo nenhum à maneira de Joyce. São poucas as alusões declaradas a Shakespeare que aparecem em Fim de Partida. Beckett repensa as crises de todas as três peças. Clov é Caliban e Ariel em relação a

492

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Próspero; Horácio e o Coveiro apanhados em diálogo com Hamlet; o Bobo e Gloucester horrorizados com Lear. Há uma miríade de transposições; Gloucester/ Clov não é cego; Lear/Hamm é-o. Hamm/ Lear exige amor da parte de Clov *o Bobo; amargo como é o Bobo de Lear, ele ama Lear como se fosse o próprio filho, e filho único, de Lear. No final, Hamlet está desinteressado e transcendente; Hamm é sempre praticamente monstruoso, mas nunca tão perigoso quanto Hamlet. Clov é um Horácio muito pouco afectuoso, mas, tal como Horácio, ele representa o público em relação a Hamm*Hamlet. Próspero praticara a raríssima acção de perdoar; Hamm é grosseiro e vingativo para com a vida. No seu ressentimento, Clov é mais Caliban que Ariel, mas não consegue

desejar partir, porque não há sítio algum para onde ir.

Beckett, com uma terrível economia, corta com todo e qualquer contexto de Shakespeare, e concentra os três mais poderosos protagonistas shakespeareanos num só actor. Conforme foi observado por todos os críticos, *Fim de Partida* é ainda mais intencionalmente teatral do que *A Espera de Godot*: Hamm é um dramaturgo-executante que dá um espectáculo ao mesmo tempo que realiza uma contenda (como num jogo de xadrez) com o público, só que o espectáculo acaba por ser a contenda. Mas o actor é odioso; *Fim de Partida* está para além de qualquer efeito de alienação. Diante de nós não estão pensativos clowns-vagabundos: Hamm é como Pozzo, mas dotado de talento criativo, que ele usa grosseiramente numa falsa criação. Clov dificilmente é mais simpático, e Nagg e Nell dão a impressão de ser aquilo que resta de pais totalmente dignos de Hamm. Ao ler a peça ou ao vê-la representada, fico sempre deslumbrado com o facto de personagens tão antipáticas me conseguirem deixar absorto com algo estranhamente paralelo à força carismática de Hamlet, Próspero, Lear, e a algo mais que contrabalança o melhor pathos de Horácio, Caliban, o Bobo e Gloucester. O repto canónico de *Fim de Partida* está em que a peça surge perto do final do Cânone; é o nosso momento da derradeira tomada de posição da literatura, se literatura quiser dizer Shakespeare, Dante, Racine, Proust, Joyce. Beckett, que se calhar não se importava com isso (embora eu tenha as minhas, dúvidas), é o profeta do silêncio exactamente antes do ricorso de Vico. É quase como se ele estivesse a prever o tempo em que Dante, Proust e Joyce já não terão leitores profundos, e Shakespeare e Racine deixarão finalmente de ser representados. Esse será, na verdade, o fim de partida, e muitos dos que agora estão vivos ainda podem chegar a vê-lo.

Se se quisesse representar Hamlet como se o jogador de xadrez Beckett tivesse escrito (ou até encenado) esta peça, poder-se-ia pensá-la como uma partida de xadrez entre Hamlet e Cláudio na qual o fim de partida do V Acto deixa o palco vazio com excepção de Horácio, um cavalo desamparado, e Fortinbras, um rei trazido de fora e colocado no tabuleiro após o xeque-mate. Em *Fim de Partida* não há um grande opositor ao Hamm de olhos brancos; ou joga xadrez com ele próprio, e perde, ou o jogo dele é com o público, e não

A

I D A D E C A Ó T I C A

há vencedor. Arrebatados actos amorosos entre Cláudio e Gertrudes vão decorrendo em Hamlet por trás das cenas; é discutível se devem ser vistos como actos adúlteros, pois Shakespeare não esclarece quanto ao preciso momento em que tiveram início. Em comparação, o romance de Nagg e Nell é grotescamente reduzido; parece ser essa a razão por que estão na peça, a qual, em rigor, não precisa deles. Suspeito que Beckett também se apropria judiciosamente de Macbethj o rapazinho que lá fora provoca o desassossego de Hamm é o Fleance da peça, antepassado de uma linhagem de reis que podem ainda reinar no que parece ser os escombros de um mundo destruído.

A relação de Clov com Hamm levou alguns críticos a recordarem-se de que Beckett, na sua juventude, desempenhara o papel de fiel Horácio para com o Hamlet solipsista de Joyce. Não sei como excluir tal facto de Fim de Partida, na medida em que um dos poderes da peça é o de que o seu austero despojamento universaliza esse mesmo facto, de modo que nenhum Shakespeare, incluindo Ricardo II e Ricardo III, parece ter ficado imune a ele. Uma das maneiras de reconhecer o poder interpretativo de Fim de Partida é ver a diferença entre os brilhos que a peça outorga à obra de Shakespeare e a falência de qualquer brilho retrógrado em Ulisses e Finnegans Wake, que são épicas encharcadas de Shakespeare. Em primeiro lugar, a diferença é formal, na medida em que Beckett moldou no nosso século o equivalente teatral de Shakespeare. Não gostei muito de ver O Rei Lear encenado como Fim de Partida, ou Hamlet encenado como A Espera de Godot, em Rosencrantz e Guildenstern Morreram, a peça obcecada por Beckett da autoria de Tom Stoppard. Seria mais imaginativo, e mais no espírito de Beckett, encenar Lear como Godot, e Hamlet como Fim de Partida, e mesmo A Tempestade como A Última Bobina de Próspero.

Mas seja como for que se aplique Fim de Partida como uma crítica do drama shakespeariano, Shakespeare continua a ser escritura, e Fim de Partida comentário. Esta peça é uma interpretação anglo-irlandesa-francesa de Shakespeare, com alguns irónicos percursos filosóficos: a analítica cartesiana, que foi bem exposta por Kenner, a paródia de pesadelo da vontade de viver, de Shopenhauer, que fora utilizada pelo jovem Beckett na sua monografia sobre Proust. Colocando-se a si mesmo em Fim de Partida, Beckett (não sabemos em que nível de intenção consciente) escreve o drama da consciência de Hamm, um desafio que não foi assumido por Ibsen, embora o vejamos a tremeluzir no imperador Juliano de Imperador e Galileu.

Seja como for que se leia Hamlet, o príncipe desorienta-nos a nós exactamente como se desorienta a si mesmo. Nenhuma abordagem

dogmática da mais ampla representação ocidental da consciência conseguiu dar conta da questão. O próprio Shakespeare foi tão radicalmente experimental com Hamlet que não sabemos como conciliar o príncipe pueril do 1 Acto com o estóico redimido do V Acto, que parece ser quinze anos mais velho após um

▪

494

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

período provável de tempo de unicamente um ou dois meses. Beckett, tal como Joyce, parece perder o interesse em Hamlet depois da cena do cemitério, com excepção do facto de ter retido as palavras moribundas de Hamlet:

«Ü resto é silêncio.» Enquanto herói (ou herói-vilão) ocidental da consciência, Hamlet é o retrato de um carismático. A sua paródia forte, Hamm, é tudo menos isso; tudo o que ele conserva em definitivo de Hamlet é o erudito da peça e o encenador da peça dentro da peça. Contudo, essa é uma parte considerável de Hamlet, a parcela que nos convence de que, de um modo único entre as personagens shakespearianas, o Príncipe da Dinamarca poderia ter sido o autor de toda a sua peça.

Todas as peças de Shakespeare, como toda a gente sempre soube, são, num determinado nível, acerca da representação, pelo menos desde Canseiras de Amor em vão. «Isso é demasiado tempo para uma peça», é o protesto de Berowne quando Rosalinda lhe diz para ele ir para junto dos doentes e dos moribundos durante um ano e um dia se quiser conquistá-la a ela. As metáforas teatrais abundam nas quatro grandes tragédias de sangue Hamlet, Otelo,

-

Macbeth e O Rei Lear , como se até mesmo Shakespeare tivesse de recorrer

-

ao que conhecia melhor a fim de convocar a inventividade que abunda nos píncaros do seu conseguimento. Hamlet (e toda a gente) é expresso na perfei

ção por Hamm: «Depois balbuciar, balbuciar, palavras, tal como a

criança solitária que se desdobra em crianças, duas, três, de maneira a ter companhia e sussurrar em companhia, no escuro.»

É certo que Beckett, a princípio, dá a impressão de ser mais estilizado do que Shakespeare; Beckett admirava os dramas de tipo nô, muito encenáveis, de William Butler Yeats, e a sua estilização extrema colhe algumas sugestões de Yeats. Mas uma reflexão acerca de Hamlet mostra que a estilização - em Racine, no Ibsen tardio, em Yeats ou em Beckett - não pode ir mais longe que Hamlet, a peça mais do que o príncipe, o qual detém em si mesmo uma grande espontaneidade, mas que é impelido para diante na embaixada da morte com uma cada vez maior estilização, até à missa negra do ritual de espada e veneno que fecha a obra.

A violência retórica de Hamm é instigada pela de Hamlet, e seria difícil ajuizar sobre qual das violências é a mais estilizada. Hamm está, também ele, louco só de nor-noroeste, e responde com distinções penetrantes quando o vento sopra de sul. Ninguém ficaria encantado com a melancolia de Hamm, como os séculos ficaram encantados com a de Hamlet, mas ninguém precisa de menosprezar a inteligência ferida de Hamm, que herda a de Hamlet. A melhor observação crítica jamais feita acerca de Fim de Partida pertence a Hugo Kenner, que lê a peça como comédia estóica (o que eu não faço) e afirma que nos encontramos dentro do crânio de Hamm do princípio ao fim.

Hamm é um trapalhão e, evidentemente, um fraco jogador de xadrez, mas a sua força obsessiva tem uma componente intelectual, e é uma figura

A

I D A D E C A Ó T I C A

495

capaz de gerar prazer. Ele não é só desempenhado por um actor; ele é um actor, de novo na esteira de Hamlet, que tem tendência a se acusar a si mesmo de ser um actor, mesmo quando pretende ser outra coisa. Joyce, nos anos em que Beckett esteve fielmente ao seu serviço, desempenhou sempre o papel de Joyce, o que significa ter desempenhado os papéis de Shem (o escritor ou homem da pena), Hamlet, Shakespeare, Stephen e Mr. Bloom. Segundo todos os relatos, Beckett não tinha em si nada do actor amador. Belacqua, o seu primeiro substituto nas novelas, é um Oblomov, mas não um Hamm.

Nunca chegaremos a saber se alguma vez Shakespeare se passou para

dentro de Hamlet (embora tal pareça bastante provável), mas sabemos com toda a certeza que Beckett se manteve fora do seu mais fino protagonista dramático, por oposição ao notável Krapp, onde se esbatem as barreiras entre dramaturgo e personagem, e com resultados muito eficazes.

Hamm ocupa um lugar de destaque como o homem central do drama do século xx, tanto quanto Hedda Gabler é a mulher central da viragem do drama para o nosso século. Isto é desconcertante, e, de facto, deve sê-lo: temos um lago mulher e um rei destronado (de várias coisas), bem como um criado que não se pode sentar, ao mesmo tempo que ele próprio é cego e não se pode pôr de pé. Na sua retórica, ele sofre ilusões de identidade tanto com Édipo como com Cristo, que haviam sido vistos por W. B. Yeats como antitéticos e numa relação cíclica de um com o outro. Hamm gostaria de ser um cruel ditador, mas nunca estamos seguros de que este não seja mais do que um desejo de palco, uma fantasia de actor, em vez de um desejo realmente perverso. Apesar da clareza da sua representação, Hamm pode não pertencer à ordem imitativa da representação, a qual nos daria uma ética e uma psicologia através das quais ele podia ser julgado e analisado. A mimese shakespeariana permite que Hamlet se represente a si mesmo e seja ele mesmo; Hamm pode talvez tão-só representar-se a si mesmo.

Uma vez que Hamlet é o paradigma de Hamm, e que pensamos em Hamlet como um poeta, como é que excluimos Hamm da categoria do artista literário? A resposta, habilidosamente apresentada por Sidney Homan, incomodame porque temos vivido (como Beckett viveu) ao longo de uma época de «artistas» destrutivas, Hamms a uma escala gigantesca: Hitler, Estaline, Mussolini. Hamm deve qualquer coisa a eles, e ainda mais ao Rei Ubu de Alfred Jarry. Não é muito claro aquilo que ele deve ao Milton cego e ao Joyce quase cego. De modo desconcertante, Homan teima em apresentar Hamm como um criador, e receio bem que tenha razão, mesmo quando Homan vai ao ponto de invocar Shakespeare: «Û fado de Hamm, o fado do autor dramático - e a própria condição de que Shakespeare se queixa nos seus sonetos -, é expressar tudo, prostituir as emoções interiores diante de um público.» Isto, mais uma vez, separa Hamm de Beckett, que recusa ser um autor dramático dessa maneira shakespeariana. Mas então de quem é a peça? Ela é

de Beckett ou de Hamm? Ou, colocando a questão mais cruamente, ela é de Beckett ou de Shakespeare? Joyce citou o Dumas mais velho como tendo dito que, depois de Deus, Shakespeare era quem havia criado mais. Não será Fim de Partida uma parte da criação de Shakespeare?

O gnosticismo antigo, a mais negativa das teologias heréticas, fazia sobressair um falso criador, o Demiurgo (uma paródia do artesão de Platão no *Timeu*) cujos enganos haviam feito da Queda e da Criação um evento único, simultâneo. Manifestamente, tal como muitos críticos já mostraram, a referência bíblica de Fim de Partida é a história de Noé e do seu filho Ham, que foi amaldiçoado por ter testemunhado a Cena Primeva reconstituída por seu pai e sua mãe, ou talvez até por causa de uma mais grave afronta feita a Noé. Não sabemos (porque Beckett não nos diz) se a cegueira de Hamm foi causada por esta maldição edipiana, tal como não podemos afirmar a relevância que Noé e o Dilúvio têm para Fim de Partida. Para os gnósticos (como creio que Beckett sabia), o Dilúvio fora obra do Demiurgo, o falso criador do género de Hamm, que pretendia destruir toda a vida: humana, animal, natural. Borges, na sua história «A Morte e a Bússola¹», observa que, para os gnósticos, os espelhos e os pais eram igualmente abomináveis, porque multiplicavam o número de homens. Essa é em grande medida a posição de Hamm à maneira de Macbeth, quando Hamm fica apavorado com o rapaz sobrevivente que é visto fora da janela como um «procriador potencial».

Clov, tal como Horácio, representa o público, desempenhando em nosso lugar o papel de mediador entre Hamm e Hamlet. Fim de Partida tem de acabar se Clov partir, mas embora ele anuncie que se vai embora, mesmo assim ele ali fica silenciosamente de pé, vestido para a rua, olhando fixamente para Hamm enquanto o pano desce. É evidente que Clov não parte, e o que fica com Hamm é mais do que o lenço - «Velho fiel !» - e o público. Caliban e Próspero mostram finalmente ser inseparáveis, porque são o filho adaptado e o pai-professor adoptivo, e o público é deixado na incerteza sobre se Clov se pode separar de Hamm.

Horácio, naquele que eu descubro sempre ser o momento mais surpreendente de Hamlet, pretende suicidar-se quando verifica que Hamlet está a morrer. Hamlet, com uma força e uma fúria espantosas, tendo em conta a sua repetição de «morri», arranca o veneno a Horácio, não por amizade, mas também para que Horácio possa viver a fim de contar a história de Hamlet a Fortinbras e aos outros sobreviventes. Hamm não precisa que Clov conte a sua crónica, e duvido muito que o rapaz que é visto lá fora vá substituir Clov, como

foi sugerido por alguns críticos.

Nada em Fim de Partida é mais problemático que a relação Hamm-Clov, e não ajuda muito chamar-lhe uma variante da dialéctica senhor-servo he-

«A Morte e a Bússola», tradução de Carlos Nejas, in Ficções (Livros do Brasil, Lisboa, s/ d).

A

I D A D E C A Ô T I C A

497

geliana. Se se amalgamar Hamlet-Horatio com Próspero-Caliban, está-se condenado a ter uma mistura volátil, contraditória. Dado que Hamm é o criador, Clov só pode ser uma criação, e Clov não é muito amigo do resto da criação. É famoso o que Beckett afirmou acerca de Fim de Partida. Segundo ele, aquela peça era «bastante difícil e elíptica, dependendo sobretudo do poder que o texto tem de despedaçar, mais desumana que Godot». A peça é toda ela uma elipse, e aquilo que deliberadamente deixa de fora é qualquer primeiro plano, ao contrário de Godo !. Shakespeare praticou sempre uma arte de primeiro plano, sem o qual não poderíamos nunca compreender a reviravolta de Hal contra Falstaff, a qual precede a abertura de Henrique I"0

Parte I, ou porque é que o Bobo empurra com amargura Lear para a loucura. Beckett recusa-nos qualquer primeiro plano, mas para que a minha atribuição a Shakespeare da co-autoria de Fim de Partida faça plenamente sentido, tem de ser possível inferir o primeiro plano deste drama espantoso e canónico.

Adorno interpretou Fim de Partida como uma luta agonística [agon] 1 entre consciência e morte. Kenner viu a peça como trazendo em si a convicção do desespero. Contudo, nenhum destes julgamentos me parece certo, na medida em que as expectativas ansiosas dominam, e a ansiedade não é desespero nem um combate com a morte. Freud destaca que a ansiedade é uma reacção ao perigo de perda do objecto, e Hamm receia a perda de Clov. Gosto da observação de Freud de que a ansiedade é só uma percepção, mas uma percepção da possibilidade de ansiedade. Enquanto se espera por Godot, está-se num kenomaj o primeiro plano de Fim de Partida é Godot, e estamos de volta ao kenoma, um dilúvio seco, uma vastidão para dentro do vazio. Quando Hamlet clama contra Rosencrantz e Guildenstern, ele prepara o palco

para o fim de partida da sua vingança contra si próprio: «Oh, Deus, eu podia estar preso numa casca de noz, e considerar-me um rei do espaço infinito - não fosse eu ter maus sonhos.» Eis aqui a existência numa casca de noz, na entropia da consciência de Hamlet:

HAMM: Va i buscar a al motolia.

cLOv: Pa ra q uê?

HAMM: Pa ra l u brifica r as rodas.

cLOv: Lubrifiq uei-as ontem.

HAMM: Ontem! Que q u er isso dize r? Ontem!

cLOv (violentamente): I sso quer dizer a chatice daquele dia miserável, há mu ito tem po, antes da chatice deste dia miserável. Emprego as palavras que me ensinaste. Se já nada q uerem dizer, ensi na-me outras. Ou então deixa-me esta r ca lado.

«Luta agonística» [agon]. Veja-se a nota da p. 18.

498

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

(Pausa.)

HAMM: Uma vez conheci u m louco que jul gava que o fi m do mu ndo tinha chegado. Era u m pintor - e g ravador. Ti nha muita estima por ele. Costuma ir até lá vê-lo, no asilo. Pegaval he na mão e puxava-o até à janela. Olha! Ali!

Todo aquele trigo que se erg ue do chão. E ali. Olha! As velas da frota de pesca!

Todo aquele encanto!

(Pausa.)

Soltava-se da m i n ha mão e voltava pa ra o canto dele. Aterrado. Apenas vira ci nzas.

(Pausa.)

Só ele tinha sido poupado.

(Pausa.)

Esquecido.

(Pausa.)

Pa rece que o caso não é ... não era tão ... i nvulgar.

cLov: U m louco? Quando foi isso?

HAMM: Oh, há m u ito tem po, há m u ito tem po, ainda não estava s
no mu ndo dos vivos.

cLov: Que belos tempos esses!

(Pausa. Hamm tira o gorro.)

HAMM: Ti nha muita estima por ele.

(Pausa. Volta a pôr o gorro.)

Ele era pi ntor - e g ravador.

cLov: Há tantas coisas terríveis.

HAMM: Não, não, agora já não há mu itas.

Hamm e Clov, Próspero e Caliban, estão aqui combinados como um
Macbeth ao contrário, com os dois «ontens» pertencendo a todos
aqueles ontens que animaram os tolos, o caminho para uma morte
sem interesse.

Ignorando a violência de Clov, Hamm invoca um William Blake
revisto, um Blake que nunca esteve num manicómio, mas que muitos
consideravam louco. Blake, pintor e gravador, foi um visionário
apocalíptico, que viu através da natureza até às cinzas de uma
Criação-Queda gnóstica. A linha crucial, uma das mais essenciais da
peça, é Hamm dizendo acerca de Blake que «SÓ ele tinha sido
poupado ».

Há o argumento gnóstico ou schopenhaueriano de Fim de Partida isto

-

até ao ponto em que conseguimos isolá-lo. A perspectiva de Hamm é
agora a de Blake: ser poupado não é ser salvo, mas pelo menos não se
fica decepcionado, quer pela natureza quer pelo eu. Tal como Lear,

Hamm perdeu um reino, mas ganhou um desprezo pelas aparências de um mundo ilusório. À medida que ele avança para o fim de partida, as coisas não são tão terríveis precisamente porque são vistas e reconhecidas como sendo cada vez mais terríveis.

A

IDADE CAÓTICA

499

O primeiro plano autêntico de Fim de Partida é uma certa versão d' O Rei Leal) enquanto aquilo que fica para além da sua conclusão é capaz de ser uma variante d'A Tempestade. Pelo meio, ficamos na peça de Hamm, uma segunda peça dentro da peça de Hamlet, e uma permanente epifania daquilo a que Ruskin chamou «fogo de palco».

A coda de Fim de Partida, se é que ela existe verdadeiramente nas subsequentes obras dramáticas de Beckett, encontra-se no biográfico monólogo de palco intitulado A última Bobina de Krapp (1 958). Kenner descobre com subtilidade nesta obra a herança protestante do ateu Beckett, que aprendeu com Schopenhauer a desconfiar da vontade de viver, mas que não podia escapar à vontade protestante, com a ênfase intensa que esta colocava na luz interior enquanto versão individual da candeia do Senhor. Krapp é um outro erudito de uma só candeia, mas numa versão de vagabundo, não numa forma emersoniana ou stevensiana. Ao se ver Patrick Magee (para quem o papel foi escrito) a entoar Krapp em pelo menos três tonalidades separadas, para as três idades do homem, chegava-se a um novo entendimento da economia estética de Beckett, uma celebrada escassez que tinha o poder de se diminuir a si própria numa ficção do infinito.

Planeada com o fim de substituir Acto sem Palavras I, de modo a concluir um programa de exibição de Fim de Partida, A Última Bobina de Krapp é quase demasiado forte para essa função, pois nem mesmo Fim de Partida a suplanta. Provavelmente devido ao facto de ter sido composta para um actor de língua inglesa, Patrick Magee, A Última Bobina de Krapp foi, ao fim de doze anos, o primeiro regresso de Beckett a uma escrita inicial em inglês.

Há uma aura de soltamento da linguagem, e um regresso proustiano, quase wordsworthiano, ao passado pessoal, à Irlanda, à morte da mãe, e ao que pode ter sido o abandono de um grande amor, provavelmente pela sua prima, Peggy Sinclair, que morrera em 1 933. E, contudo,

aquilo que ouvimos nas bobinas é uma revelação, o momento em que a luz pessoal de Beckett se derramou sobre ele. O melhor e o mais delicado momento gravado nas bobinas é passado duas vezes, transmitindo a memória de uma mágica realização sexual, mas no final escutamos aquilo que eu estou em crer que não é uma ironia:

Talvez os meus melhores anos já tenham passado. Quando a felicidade ainda era possível. Mas não os queria de volta. Não agora, com o fogo dentro de mim. Não, não os queria de volta.

Não há mais nada como isto em Beckett, no início da sua carreira ou na fase mais tardia. Quer se trate de pathos ou de ironia, ou de uma mistura das duas coisas, é espantosamente directo. Como coda para Fim de Partida, que é o Hamlet da nossa era elegíaca, aquela passagem confunde a nossa imagina-

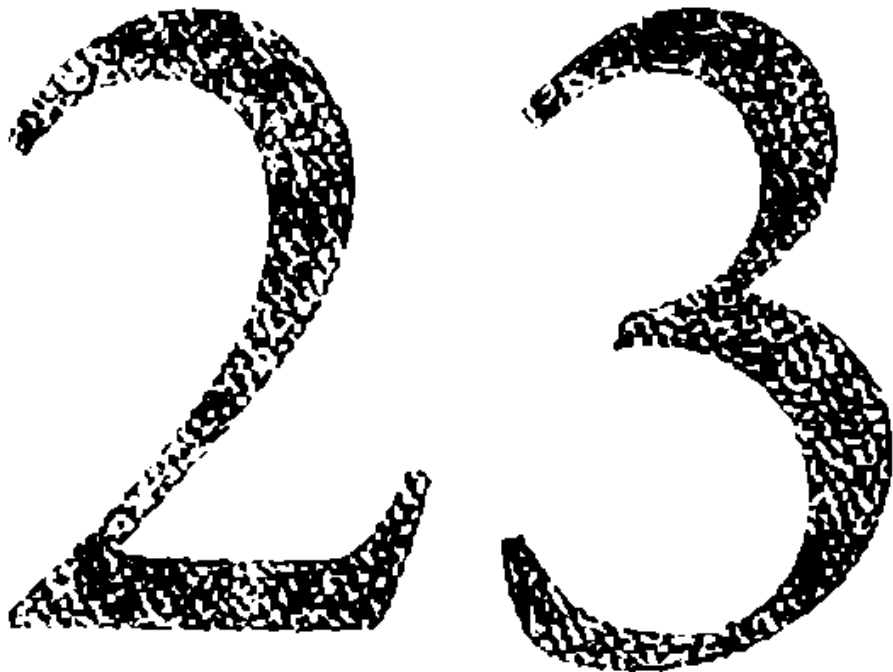
soo

O CÂNONE OCIDENTAL

ção. Isto não é Hamm, e é e não é Beckett. Também não é claro que aquele fogo possa ser categorizado em termos retirados da tradição artística. Kenner concluía um dos seus estudos de Beckett garantindo a si próprio, e a nós, que tanto o jovem autor de Proust quanto o autor, já entrado nos anos, de Fim de Partida não acreditavam na «religião da arte», estando por isso de certo modo em consonância com T. S. Eliot. Se calhar eu devia ficar preocupado com o facto de os novos teocratas que estão para chegar poderem ir além de Kenner e converterem Beckett postumamente, mas o conseguido estranhamento de Fim de Partida fará com que isso não aconteça.

QUINTA PARTE

Catalogando o Cânone



Conclusão Elegíaca

NÃO SE TRATA de apresentar um «acervo de leituras de toda uma vida», embora esta frase surja hoje coberta de um encanto antigo. Haverá sempre (assim se espera) leitores assíduos que continuarão a ler apesar da proliferação das recentes tecnologias de distração. Por vezes, tento visualizar o Dr. Johnson ou George Eliot a confrontarem-se com o MTV Rap, ou a viverem a experiência da realidade virtual, e fico animado pelo que acredito que seria a sua irónica e declarada recusa de entretenimentos tão irracionais quanto esses. Após uma vida inteira passada a ensinar literatura numa das nossas universidades principais, tenho muito pouca confiança em que a educação literária consiga sobreviver à sua doença actual.

Comecei a minha carreira de professor há cerca de quarenta anos, num contexto académico dominado pelas ideias de T. S. Eliot, as quais me provocaram enormes acessos de fúria e contra as quais lutei tão vigorosamente quanto possível. Ao encontrar-me hoje rodeado de professores de hip-hop; de divulgadores de teoria galo-germânica; de ideólogos do masculino, do feminino e de várias persuasões sexuais; de multiculturalistas ilimitados, dou-me conta de que a balcanização dos estudos literários é irreversível. Todos estes ressentidos do valor estético da literatura estão para ficar, e vão gerar outros ressentidos institucionais à sua imagem e semelhança. Enquanto romântico

institucional idoso, continuo a recusar a nostalgia eliotiana da ideologia teocrática, mas já não encontro razões para discutir com quem quer que seja acerca de preferências literárias. Este livro não se destina a académicos, porque só alguns poucos dos que restam ainda lêem pelo amor da leitura. Aquilo

504

O CÃO NO OCIDENTAL

a que Johnson e depois Woolf chamaram de «leitor comum» ainda existe, e possivelmente continua a aceitar de bom grado sugestões sobre o que se deve ler.

Um tal leitor não lê por prazer fácil ou para expiar culpas sociais, mas para dilatar uma existência solitária. A instituição académica tornou-se tão fantástica que eu já ouvi um eminente crítico denunciar este tipo de leitor, dizendo-me que ler sem um objectivo social construtivo não era ético, e aconselhando-me a reeducar-me a mim mesmo através da imersão nos escritos de Abdul Jan Mohammed, um protagonista destacado da escola do materialismo cultural britânico da Universidade de Birmingham. Como sou um viciado que se lança à leitura de não importa o quê, obedeci, mas não fiquei salvo, e voltei para vos dizer não o que devem ler nem como devem ler, mas simplesmente aquilo que eu li e que considero merecedor de releitura, o que talvez seja o único teste prático para se encontrar o canónico.

Estou em crer que uma vez que já temos «crítica cultural» e «materialismo cultural», também devemos albergar a noção de «capital cultural¹». Mas qual é a «mais-valia» que foi explorada de modo a acumular o «capital cultural»? O marxismo, mais famoso por ser um grito de dor que uma ciência, tem tido os seus poetas, mas o mesmo acontece com qualquer outra heresia religiosa maior. «Capital cultural» pode ser uma metáfora ou um literalismo desinteressante. Quando é o segundo, diz respeito unicamente ao mercado actual de editores, agentes e clubes de livros. Quando figura de discurso, é sempre um grito em parte de dor e em parte resultado da culpa de se pertencer aos intelectuais desovados pela classe média-alta francesa, ou da culpa daqueles que nas nossas academias se identificam com tais teóricos franceses, esquecendo-se na prática em que país é que realmente vivem e ensinam. Há ou houve alguma vez um «capital cultural» nos Estados Unidos da América?

Nós dominamos a Idade do Caos porque sempre fomos caóticas, mesmo na Idade Democrática. As Folhas de Erva [*Leaves of Grass*]

são «capital cultural»? E Moby Dick? Nunca houve um cânone literário oficial americano, e não poderá nunca haver, porque o estético na América existe sempre como posição solitária, idiossincrática, isolada. O «classicismo americano» é um oxímoro, enquanto o «classicismo francês» é uma tradição coerente.

Não acredito que os estudos literários tenham futuro enquanto tal, mas isto não significa que a crítica literária vá morrer. Enquanto ramo da literatura, a crítica sobreviverá, mas provavelmente não nas nossas instituições de ensino. O estudo da literatura ocidental também continuará, mas na escala muito mais modesta dos nossos actuais departamentos de Clássicas. Aquilo a que hoje se chama «departamentos de literatura» passará a ser chamado

«departamentos de estudos culturais», nos quais a banda desenhada de Bat-

«Capital cultural. » Veja-se a nota 2 da p. 50.

C A T A L O G A N D O O C Ã N O N E

505

man1 a propaganda mórmon de rua, a televisão, o cinema e o rock substituirão Chaucer, Shakespeare, Milton, Wordsworth e Wallace Stevens. Estes últimos constituirão o núcleo principal de estudos realizados nas universidades elitistas, as quais ainda irão oferecer alguns poucos cursos sobre Shakespeare, Milton e os seus pares, mas esses cursos serão leccionados por três ou quatro estudiosos, equivalentes aos professores de Grego antigo e de Latim antigo.

Não vale a pena lamentar esta evolução, pois hoje em dia só uma mão-cheia de estudantes entra na Universidade de Yale com uma autêntica paixão pela leitura. Não se pode ensinar alguém a amar a grande poesia quando esse alguém chega até nós sem esse amor. Como é que se pode ensinar a solidão?

A verdadeira leitura é uma actividade solitária, e não ensina ninguém a ser um cidadão melhor. Talvez as Idades da leitura - Aristocrática, Democrática, Caótica - tenham chegado agora ao fim, e a renascida Idade Teocrática venha a ser quase toda ela uma cultura oral e visual.

Nos Estados Unidos, «uma crise no estudo da literatura» tem a mesma particularidade de um despertar do sentimento religioso (ou Grande Despertar) e de uma vaga de crimes. São todos acontecimentos jornalísticos.

O nosso país vive há já dois séculos num perpétuo despertar religioso, e a sua inclinação para a violência civil e doméstica é ainda mais veneranda e ininterrupta. Durante o quase meio século em que vivi mergulhado no estudo da literatura, uma tal actividade tem sido questionada vezes sem conta pela sociedade, e geralmente considerada como sendo irrelevante.

Os departamentos de literatura foram sempre incapazes de se definirem a si mesmos, e insensatos ao ponto de engolirem tudo aquilo que existe pronto a ser ingerido. Há uma justiça terrível numa tal voracidade, a qual se veio a provar ser autodestruidora: o ensino de poemas, peças, histórias e romances é hoje em dia substituído por incitamentos da claque de apoio de várias cruzadas sociais e políticas. Ou então os artefactos da cultura popular¹ substituem, enquanto material didáctico, os difíceis processos de composição dos grandes escritores. A «literatura» não precisa de ser redefinida, pois se não somos capazes de a reconhecer quando a lemos então ninguém nos pode alguma vez ajudar a conhecê-la ou a amá-la melhor. «Uma cultura de acesso universal» é oferecida pelos idealistas pós-marxistas como solução da «crise», mas como é que o Paraíso Perdido ou Fausto¹ Parte II, podem dar-se alguma vez a um acesso universal? A poesia mais forte é cognitivamente e imaginativamente demasiado difícil para ser lida em profundidade por mais do que alguns poucos de qualquer origem social, sexual, rática ou étnica.

Quando eu era rapaz, a peça Júlio César de Shakespeare, uma componente quase universal do currículo escolar, era uma introdução eminentemente sensível à tragédia shakespeariana. Agora alguns professores dizem-Acerca do sentido novel, tipicamente anglo-americano, de «cultura popular», veja-se a nota da p. 48.

506

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

-me que há muitas escolas onde a peça já não pode ser lida, uma vez que ela vai muito para além do tempo de atenção dos alunos. Relataram-me em dois sítios que a leitura e a discussão da peça foram substituídas pela construção de espadas e escudos de cartão. Nenhuma socialização dos meios de produção e consumo da literatura pode alguma vez vencer um tal aviltamento da educação dos mais jovens. A moralidade da especialização literária, tal como esta é actualmente praticada, é a de encorajar toda a gente a substituir prazeres difíceis por prazeres universalmente acessíveis, exactamente porque são mais fáceis. Trotsky incentivou os seus companheiros marxistas a ler Dante,

mas Trotsky não seria muito bem recebido nas nossas universidades actuais.

Eu sou o vosso verdadeiro crítico marxista, na esteira de Groucho em vez de Karl, e tomo por meu lema a grande advertência de Groucho: «Seja o que for, estou contra!» Tenho sido, sucessivamente, contra o New Críticism neocristão de T. S. Eliot e dos seus seguidores académicos; contra a desconstrução de Paul de Man e dos seus sucedâneos; contra os alvoroços actuais da Nova Esquerda e da Velha Direita, por causa das pretensas iniquidades, e das ainda mais duvidosas moralidades do cânone literário. Os muito raros críticos fortes não expandem ou não modificam o cânone, embora tentem certamente fazê-lo. Mas, deliberadamente ou não, eles não fazem mais do que confirmar o verdadeiro trabalho de canonização que é levado a cabo pela perpétua luta agonística [agon] 1 entre o passado e o presente. Não há qualquer processo socioeconómico que tenha acrescentado John Ashbery e James Merrill, ou Thomas Pynchon, à vaga, inexistente e todavia apelativa noção de um cânone americano que pode ainda existir. A poesia de Wallace Stevens e Elizabeth Bishop escolheu os seus sucessores em Ashbery e Merrill, tal como a poesia de Emily Dickinson havia seleccionado Stevens e Bishop. Da melhor obra de Pynchon pode-se dizer que se casou com S. J. Perelman e Nathanael West, mas o potencial canónico de O Leilão do Lote 492 depende sobretudo da nossa misteriosa sensação de que ela está a ser imitada por Miss Corações

-Solitários3.

Shakespeare e Dante são invariavelmente as excepções às linhagens da canonicidade, pois nunca nos convencemos de que eles leram profundamente em Joyce e em Beckett, ou em quem quer que fosse. Isto equivale a repetir de outra maneira o que fui levado a dizer ao longo deste livro: o Cânone Oci-

«Luta agonística» [agon]. Veja-se a nota da p. 18.

O Leilão do Lote 49 [The Crying of Lot 49] de Thomas Pynchon. Sigo o título da versão portuguesa da autoria de Manuela Garcia Marques (Editorial Fragmentos, Lisboa, 1987).

Miss Corações-Solitários [Miss Lonelyhearts] de Nathanael West. Sigo o título da versão portuguesa da autoria de Maria Teresa Alves (Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1985).

C A T A L O G A N D O O C Â N O N E

dental é Shakespeare e Dante. O que existe para além deles é o que eles absorveram e o que os absorve a eles. Redefinir a «literatura» é uma empresa vã porque não se consegue deitar mão de uma força cognitiva suficientemente forte para conter Shakespeare e Dante, e eles são literatura. Quanto a redefini

-los, desejo boa fortuna a quem o tentar. Este empreendimento está agora consideravelmente avançado graças ao «novo historicismo», que é o Shakespeare francês, com Hamlet à sombra de Michel Foucault. Já nos tínhamos deliciado com o Freud francês ou Lacan, e com o Joyce francês ou Derrida.

O Freud judaico e o Joyce irlandês são, no entanto, mais do meu agrado, tal como o são o Shakespeare inglês ou o Shakespeare universal. O Shakespeare francês é tão deliciosamente absurdo que nos sentimos uns ingratos por não apreciarmos uma invenção tão cómica.

Embora sendo uma questão intrincada, não está para além de qualquer conjectura a exacta razão pela qual os estudantes de literatura se transformaram em analistas políticos amadores, sociólogos ignorantes, antropólogos incompetentes, filósofos medíocres e historiadores culturais sobredeterminados. E que todos eles se ressentem da literatura, ou se envergonham dela, ou simplesmente não estão muito dispostos a lê-la. Ler um poema, ou um romance ou uma tragédia de Shakespeare é para eles um exercício de contextualização, mas não num sentido tão-só sensato de descoberta dos ambientes adequados. São imputados mais força e valor aos contextos, independentemente da escolha que deles é feita, do que ao poema de Milton, ao romance de Dickens ou a Macbeth. Não sei o que a metáfora «energias sociais» representa ou o que ela substitui, mas, tal como acontece com os impulsos freudianos, essas energias não conseguem escrever, nem ler nem, na verdade, fazer o que quer que seja. A libido é um mito, e as «energias sociais» também o são.

Shakespeare, escandalosamente simples, foi uma pessoa que viveu e teve a ideia de escrever Hamlet e O Rei Lear. Esse escândalo é inaceitável para aquilo que hoje em dia passa por ser teoria literária.

Ou havia valores estéticos ou há unicamente as sobredeterminações de raça, classe e género (masculino e feminino). Temos de escolher, pois se se acredita que todos os valores imputados a poemas, peças ou romances são uma mistificação ao serviço da classe dominante, então porquê continuar a ler em vez de nos pormos ao serviço das

desesperadas necessidades das classes exploradas? A ideia de que se beneficia os humilhados e ofendidos ao se ler alguém com as origens deles, em vez de se ler Shakespeare, é uma das ilusões mais extravagantes alguma vez promovidas por e nas nossas escolas.

A verdade mais profunda acerca da formação do cânone secular é a de que essa formação não é levada a cabo nem pelos críticos nem pelos académicos, para já não falar dos políticos. Escritores, artistas, compositores, são eles que determinam os cânones ao estabelecerem a ponte entre precursores fortes e sucessores fortes. Consideremos os mais vitais autores

508

O C Â N O N E O C I D E N T A L

contemporâneos americanos, os poetas Ashbery e Merrill, e o prosador de ficções épicas, Pynchon. Eu sou levado a considerá-los canónicos, mas ainda é cedo para se saber. A profecia canónica precisa de ser testada duas ou três gerações depois de o autor morrer. Wallace Stevens, que viveu de 1 879

até 1955, é claramente um poeta canónico, talvez o maior poeta americano depois de Walt Whitman e Emily Dickinson. Os seus únicos rivais parecem ser Robert Frost e T. S. Eliot; Pound e William Carlos Williams são mais problemáticos, juntamente com Marianne Moore e Gertrude Stein (se considerada estritamente em função do seu verso), e Hart Crane morreu demasiado cedo. Stevens ajudou a engendrar Merrill e Ashbery, bem como Elizabeth Bishop, A. R. Ammons e outros de genuíno conseguimento. Mas é demasiado cedo para saber se poetas duradoiros estão a emergir a partir da influência deles, embora eu esteja convencido de que assim acontece.

Quando um ou outro emergir muito claramente, isso ajudará a confirmar Stevens, mas não ainda do mesmo modo Merrill ou Ashbery, pelo menos não no mesmo grau.

Este é um processo curioso, e sou tentado a desafiar o sentido que eu próprio tenho dele ao perguntar: então e Yeats ? Os poetas anglo-irlandeses depois dele são extraordinariamente desconfiados quanto à sua influência, e parecem tê-lo repudiado. Mais uma vez a resposta é a de que é preciso algum tempo para ver a influência com exactidão. Yeats morreu em 1939, e mais de meio século depois eu vejo a sua influência naqueles que o rejeitaram, Eliot e Stevens, e a influência destes tem sido fecunda, como acontece no efeito conjugado de ambos

em Hart Crane, cujo sotaque idiossincrático, se bem que contestado, paira por toda a parte. Eliot e Stevens tinham posições culturais ferozmente opostas, enquanto a relação de Crane com Eliot era quase totalmente antitética. Mas as considerações sociopolíticas podem ser viradas do avesso por relações de influência produtoras do cânone. Crane rejeitava a visão de Eliot, mas não podia evitar o idioma dele. Os grandes estilos são por si sós suficientes para assegurar a canonicidade, pois possuem o poder de contaminação, e a contaminação é o teste prático para a formação do cânone.

Faça-se a experiência de se dedicar alguns dias seguidos unicamente à leitura de Shakespeare, passando a seguir para um outro autor - anterior, posterior ou contemporâneo dele. Para prova, concentremo-nos unicamente nos maiores em cada grupo: Homero ou Dante, Cervantes ou BenJonson, Tolstoi ou Proust. A diferença encontrada na experiência de leitura será em espécie e em grau. Essa diferença, universalmente sentida desde o tempo de Shakespeare até hoje, é expressa do mesmo modo por leitores normais e por leitores sofisticados como tendo algo a ver com o nosso sentido daquilo a que chamamos « natural ». O Dr. Johnson garantia-nos que nada poderia agradar durante muito tempo a não ser unicamente representações de na-

C A T A L O G A N D O O C Â N O N E

509

tureza geral. Aquela certeza ainda me parece inatacável, se bem que muito do que é agora elogiado todas as semanas não ficasse aprovado no teste johnsoniano. A representação shakespeariana, a sua alegada imitação do que é considerado ser mais essencial em nós, tem sido sentida como sendo mais natural do que o espelho da realidade proporcionado por todos quantos escreveram depois de as peças terem sido postas em palco pela primeira vez. Ir de Shakespeare a Dante, a Cervantes ou mesmo a Tolstoi é, seja de que modo for, ter a ilusão de que se sofreu uma perda na relação imediata sensível. Voltamos de novo o olhar para Shakespeare, e lamentamos ter dele saído porque essa ausência nos parece uma ausência da realidade.

Os motivos que levam à leitura, tal como à escrita, são muito diversos e frequentemente pouco claros, mesmo para leitores e escritores mais

conscientes de si mesmos. Talvez o motivo derradeiro para a metáfora, ou para a escrita e leitura da linguagem figurativa, seja o desejo de ser diferente, de estar noutra lugar. Ao afirmar isto, estou a seguir o aviso de Nietzsche de que aquilo para que podemos encontrar palavras já está morto no nosso coração, havendo sempre, por isso, uma espécie de desprezo no acto de falar. Hamlet concorda com Nietzsche, e ambos poderiam ter alargado o desprezo ao acto de escrever. Mas nós não lemos para abrir o nosso coração e, por isso, não há qualquer desprezo no acto de ler. As tradições dizem-nos que o eu livre e solitário escreve para vencer a mortalidade. Julgo que o eu, na sua demanda de liberdade e solidão, lê derradeiramente com uma única finalidade: confrontar a grandeza. Esse confronto dificilmente mascara o desejo de ligação à grandeza, o qual constitui a base da experiência estética a que certa vez se deu o nome de Sublime: a busca de uma transcendência dos limites. O nosso destino comum é a idade, a doença, a morte e o esquecimento. A nossa esperança comum, ténue mas persistente, encontra-se numa qualquer versão da sobrevivência.

Confrontar a grandeza à medida que lemos é um processo íntimo e dispendioso, e nunca esteve muito em voga na crítica. Agora, mais do que nunca, está fora de moda, numa altura em que a demanda de liberdade e solidão é condenada como sendo politicamente incorrecta, egoísta e inadequada à nossa angustiada sociedade. A grandeza da literatura do Ocidente centra-se em Shakespeare, o qual se tornou a pedra-de-toque de todos quantos surgiram antes e depois dele, quer se trate de dramaturgos, poetas líricos ou contadores de histórias. Ele não teve um verdadeiro precursor na criação da personagem, com excepção de alguns alvíres chaucerianos, e depois dele ninguém ficou imune aos seus modos de representar a natureza humana. A originalidade de Shakespeare era e é tão fácil de assimilar que nos desarma e nos torna incapazes de ver o quanto ela nos modificou, e nos continua a modificar. Muita da literatura ocidental depois de Shakespeare é, em graus variados, em parte uma defesa contra Shakespeare, o qual pode

5 1 0

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

ser uma influência tão esmagadora que abafa todos quantos são obrigados a ser seus alunos.

O enigma de Shakespeare é o seu universalismo: as versões fílmicas de Macbeth e O Rei Lear, da autoria de Kurosawa, são rigorosamente Kurosawa e rigorosamente Shakespeare. Mesmo se encararmos as

figuras cénicas de Shakespeare como papéis para serem desempenhados por actores em vez de personagens dramáticas, mesmo assim continuamos incapazes de explicar o poder de persuasão de Hamlet ou de Cleópatra quando comparados com os papéis estabelecidos por Ibsen, que é sem dúvida o principal dramaturgo pós-shakespeariano que a Europa produziu. Quando passamos de Hamlet para Peer Gynt, de Cleópatra para Hedda Gabler, sentimos que a personalidade se enfraqueceu, que o demoníaco shakespeariano decaiu na trollicidade ibsenita. O milagre do universalismo de Shakespeare é que ele não é obtido por meio de qualquer transcender de contingências, pois as grandes personagens e as suas peças aceitam estar mergulhadas na História e na sociedade, enquanto ao mesmo tempo recusam qualquer tipo de redução : histórica, societal, teológica, ou as nossas tardias psicologizações e moralizações.

Falstaff possui a maior parte dos sórdidos defeitos que os estudiosos, na esteira de Hal, lhe encontram. Mesmo assim, Falstaff - ao mesmo tempo louco notável, pensador poderoso e humorista autêntico - iguala-se a Hamlet como consciência original. É inadequado dizer-se que Falstaff proporciona um papel magnífico, na medida em que ele é um cosmo, não um ornamento, e ergue o espelho não tanto diante da natureza mas, antes, diante da nossa mais extrema capacidade de vida exuberante. Blake dizia que exuberância era beleza, e nos termos de uma tal equação nenhuma outra personagem dramática é tão bela quanto Sir John Falstaff. A exuberância das Formas Gigantescas de Rabelais é igualada por Sir John, que tem de actuar dentro dos limites de um palco, enquanto Panurgo vagueia por uma França visionária. Aquilo a que William Hazlitt chamou gosto, «O poder ou a paixão que define qualquer objecto»¹ e que localizou em primeiro lugar em Shakespeare, foi por ele atribuído a Boccaccio e a Rabelais acima de todos os outros prosadores. Hazlitt também nos instou a reconhecer que as artes não são progressivas - um reconhecimento ao qual idades tardias como a nossa se esforçam por resistir.

De que serve a um crítico individual, situado tão tardiamente na tradi

ção, catalogar o Cânone Ocidental tal como ele o vê ? Até as nossas universidades de elite se mostram indolentes perante as iminentes vagas de multiculturalismo. Porém, mesmo no caso de as modas actuais levarem a melhor para sempre, as escolhas canónicas de obras do passado e do presente têm o seu interesse e encanto próprios, na medida em que também essas escolhas fazem parte da contenda continuada que é a literatura. Toda a gente tem,

C A T A L O G A N D O O C Â N O N E

ou devia ter, uma lista de coisas necessárias numa ilha deserta para levar consigo naquele dia em que, escapando dos inimigos, se é lançado na praia, ou então quando, feita toda a guerra, o sobrevivente, coxeando, se afasta para passar o resto da sua vida a ler tranquilamente. Se eu pudesse ter um só livro, ele seria o Shakespeare completo; se pudesse ter dois, seria esse e a Bíblia. E se fossem três? Aí começam as dificuldades. William Hazlitt, um dos poucos críticos definitivamente no Cânone, tem um ensaio esplêndido intitulado «Acerca da Leitura de Livros Antigos » :

Não tenho m á opinião d e u m l ivro só por ele ter sobrevivido uma geração ou duas ao seu a utor. Confio mais nos mortos que nos vivos. Os escritores contem porâ neos podem ser d ivididos em d uas classes: os nossos a m igos e os nossos i n i migos. Dos primeiros somos obrigados a pensar demasiado bem, e dos ú ltimos esta mos dispostos a pensar demasiado mal. I sto i m pede

-nos de ter prazer n u ma leitura cu idada o u de julgar com justiça os méritos de a m bos.

Hazlitt exprime aqui uma circunspecção característica do crítico de uma idade que chegou conjugadamente tarde. Hoje mais do que nunca, a sobrepopulação de livros (e de autores), provocada pela extensão e complexidade dos registos da história do mundo, está no centro dos dilemas canónicos. «Que devo eu ler» já não é a pergunta certa, uma vez que tão poucos lêem hoje em dia, na era da televisão e do cinema. A pergunta prática veio a ser esta: «Que não devo eu dar-me ao trabalho de ler?»

Logo que se aceite qualquer componente do dogma da Escola do Ressentimento, e se admita que as escolhas estéticas são máscaras para sobredeterminações sociais e políticas, aquelas perguntas têm uma resposta simples. Através de uma variante na Lei de Gresham, a escrita má expulsa a boa, e a mudança social é mais bem servida por Alice Walker do que por qualquer autor de mais talento e de imaginação mais disciplinada. Mas onde é que os modificadores sociais vão encontrar as linhas de orientação para as escolhas deles? As ideias políticas, para nossa mágoa, perdem interesse tão rapidamente quanto o jornal do mês passado, e só muito raramente continuam a ser notícia. Talvez as ideias políticas estejam sempre a agir na literatura, mas as posições políticas produzem pouco efeito no estranhamente íntimo romance de família dos grandes escritores, os quais são influenciados uns pelos outros sem grande consideração por

semelhanças e diferen

ças políticas.

A influência literária é «a política do espírito » : a formação do cânone, mesmo se ela reflete sempre e necessariamente interesses de classe, é um fenómeno muito ambivalente. Milton, mais do que os dois grandes poetas ingleses (Chaucer e Shakespeare), é a figura central na história do câno-

51 2

O C Â N O N E O C I O E N T A L

ne poético anglo-americano. Da mesma maneira, o poeta antigo crucial na história de todo o cânone literário ocidental não é um dos maiores poetas - Homero, Dante, Chaucer e Shakespeare - mas, sim, Virgílio, o grandioso elo entre a poesia helenística (Calímaco) e a tradição épica europeia (Dante, Tasso, Spenser, Milton) . Virgílio e Milton continuam a ser poetas que provocam enormes ambivalências naqueles que vêm depois deles, e são essas ambivalências que definem a centralidade num contexto canónico. Apesar de todos quantos o idealizaram - desde Ezra, o Escriba, até ao falecido Northrop Frye - um cânone não existe para libertar os seus leitores da ansiedade. Na verdade, um cânone é uma ansiedade realizada, tal como qualquer obra literária forte é a ansiedade realizada do seu autor. O cânone literário não nos dá o baptismo da cultura; ele não nos liberta da ansiedade cultural. Em vez disso, o cânone confirma as nossas ansiedades culturais, ajudando todavia a dar-lhes forma e coerência.

A ideologia desempenha um papel considerável na formação do cânone literário - isto se se quiser insistir na ideia de que uma posição estética é ela mesma uma ideologia, uma insistência que é hoje comum a todos os seis ramos da Escola do Ressentimento: feministas, marxistas, lacanianos, novos historicistas, desconstrucionistas e semióticos. Há, claro, ideias estéticas e ideias estéticas. Os apóstolos que acreditam que o estudo da literatura deve ser uma manifesta cruzada pela mudança social revelam, obviamente, uma estética diferente da minha própria versão pós-emersoniana de Walter Pater e Oscar Wilde. Se isto é uma diferença que faz alguma diferença, não é para mim muito claro, pois os modificadores sociais e eu parecemos concordar no estatuto canónico de Pynchon, Merrill e Ashbery como sendo as três presenças americanas do momento. Contudo, os ressentidos lançam candidatos canónicos alternativos, afro-americanos e mulheres, embora não com muita sinceridade.

Se os cânones literários são só o produto de interesses classistas, masculinos e femininos, racionais, nacionais, então se calhar o mesmo deve ser verdadeiro para todas as outras tradições estéticas, incluindo a música e as artes visuais. Matisse e Stravinsky podem então vir abaixo com Joyce e Proust - no fundo, são mais quatro homens europeus já falecidos. Olho pasmado e deslumbrado para as multidões de habitantes de Nova Iorque na exposição de Matisse: será que estão mesmo ali por causa de um sobrecondicionamento societal? Quando a Escola do Ressentimento se tornar dominante entre historiadores e críticos de arte, tal como acontece hoje entre académicos da literatura, será que se vai deixar de prestar atenção a Matisse, enquanto vamos todos em rebanho ver os borrões das Guerrilheiras? O disparate destas perguntas é bastante óbvio quando se trata da eminência de Matisse, pois quanto a Stravinsky ele não está, de modo algum, em perigo de vir a ser substituído por música politicamente correcta para

C A T A L O G A N D O O C Â N O N E

5 1 3

as companhias de bailado do mundo inteiro. Se assim é, então porque será que a literatura é tão vulnerável à investida dos nossos idealistas sociais contemporâneos? Uma resposta possível encontra-se na ilusão comum de que é preciso menos conhecimento e menos capacidade técnica para a produ

ção ou para a compreensão da literatura imaginativa (como costumávamos chamar-lhe) que para a produção ou compreensão das outras artes.

Se todos nós falássemos em notas musicais ou em pinceladas, suponho que Matisse e Stravinsky deviam estar sujeitos aos perigos por que passam hoje em dia os autores canónicos. Ao tentar ler muitas das obras avançadas como alternativas do ressentimento ao Cânone, chego à conclusão de que esses pretendentes devem acreditar que falaram prosa toda a vida ou, então, que as suas paixões sinceras são elas mesmas já poemas, precisando só de um bocadinho de reescrita. Volto-me para as minhas listas na esperança de que os sobreviventes literários descubram nelas alguns autores e alguns livros com que se não tenham ainda confrontado, e que colham as recompensas que só a literatura canónica pode dar.

Apêndices

A Idade Teocrática 1

Tal como acontece nas listas que se encontram nos outros apêndices, as traduções que aqui proponho são as que, de entre as mais imediatamente disponíveis, me suscitaram um especial prazer de leitura e compreensão. Não se encontram aqui muitas das obras de grande valor pertencentes às literaturas grega e latina, mas é pouco provável que o leitor comum tenha tempo para as ler. À medida que a História se alarga, estreita-se necessariamente o cânone mais antigo. Uma vez que o cânone literário é o que está aqui em questão, incluo unicamente aqueles textos religiosos, filosóficos, históricos e científicos que se revestem, por si mesmos, de grande interesse estético. Uma vez que o leitor está familiarizado com a Bíblia, Homero, Platão, os dramaturgos atenienses e Virgílio, penso que, de todos os livros contidos na primeira lista, a obra crucial é o Alcorão. Tanto pelo seu poder estético e espiritual como pela influência que terá em todos os nossos futuros, ignorar o Alcorão é não só uma tolice mas também cada vez mais perigoso.

Sempre que possível, apresento as traduções portuguesas disponíveis no circuito comercial ou em bibliotecas. Com algumas poucas excepções, só refiro traduções publicadas nos últimos 30/ 40 anos. Isto não significa necessariamente uma consonância com os critérios de tradução que lhes estão subjacentes. Quando há mais de uma versão da mesma obra, sigo um critério selectivo que só a mim responsabiliza, referindo sumariamente, e quando necessário, a existência de outras versões.

Sigo o critério de traduzir os títulos das obras. Nos casos mais duvidosos mantenho o título indicado por Harold Bloom.

Coloco entre parênteses rectos as clarificações de alguns títulos, sempre que tal se me afigura útil para o leitor não especialista.

Alguns dos autores referidos neste apêndice encontram-se incluídos em antologias diversas, designadamente nas de Jorge de Sena (Poesia de 26 Séculos, dois volumes, Inova, Porto, 1972) e de A. Herculano de Carvalho (Oiro de Vário Tempo e Lugar, O Oiro do Dia, Porto, 1983).

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Incluí algumas obras sânscritas, escrituras e textos literários fundamentais, em virtude da influência que elas tiveram no Cânone Ocidental. A riqueza imensa da literatura chinesa antiga constitui, na sua maior parte, uma esfera à parte da tradição literária ocidental, e só raramente é transmitida adequadamente nas traduções disponíveis.

PRÓX I M O O R I E N T E A N T I G O

português o episódio da «Morte de

Yaginadatta» num opúsculo, publicado em

A Epopeia de Gilga mesh

1 873, com este título.)

Versão de Pedro Tamen (a partir do texto

inglês de W K. Sandars),

Edições António Ramos, Lisboa, 1979.

O Livro dos Mortos

O S G R E G O S A N T I G O S 2

do Antigo Egipto

Homero

Tradução de Edith de Carvalho Negraes,

Centro do Livro Brasileiro, Lisboa, s/ d.

I l í ada

Há várias traduções portuguesas.

A Bíblia Sagrada

na Versão Autorizada do Rei Jaime.

Odisseia

Os Apócrifos 1

Há várias traduções portuguesas.

Ditos dos Autores da Patrística

Hesíodo

[Sayings of the Fathers J na edição de Pirke

As Obras e os Dias

Aboth.

Teogonia

Arquíloco, Safo, Alcman

ÍN D I A ANTIGA (S Â N S C R ITO)

De Safo, existem as seguintes versões

Mahabharata

portuguesas:

(Sebastião Rodolfo Delgado, professor

Poemas e Fragmentos de Safo

de sânscrito em Coimbra, traduziu e

Tradução de Eugénio de Andrade, Limiar,

publicou em 1916 um longo episódio do

Porto, 1982 (2.ª edição).

Mahabharata intitulado História de Nala

e Damayanti.) Bhagavad-Gita. A secção

Safo - Líricas em Fragmentos

religiosa crucial de Mahabharata, Livro 6.

Tradução de Pedro Alvim, Vega, Lisboa,

(Estão traduzidos os capítulos XXV e XLII

1991.

do Livro 6, reunidos sob o título Bhagavad

Gita, tradução de Teresa Antunes Cardoso,

O Essencial de Alceu e Safo

Estampa, Lisboa, 1990.) Ramayana.

Tradução de Albano Martins (Imprensa

(Cândido de Figueiredo verteu em verso

Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1986).

Para Arquíloco e Álcman

Apócrifos. Não apresento qualquer obra traduzida em

(veja-se a nota 2)

português, porque o conceito de «apócrifo» utilizado por Harold Bloom é demasiado amplo e, por isso, não deve ser particularizado. O conceito pode cobrir,

Todos os autores aqui referidos estão incluídos em Hédesignadamente, aquilo que os protestantes designam lade - Antologia da Cultura Grega; organização e trapor textos apócrifos e os católicos por textos deuterodução de Maria Helena da Rocha Pereira, Faculdade nómicos, bem como aquilo que é conhecido por texde Letras (Instituto de Estudos Clássicos), Coimbra, tos epigráficos.

1995 (S. • edição).

Píndaro

Eurípides

Odes

O Ciclope. Heracles. Alceste

Ésquilo

Tradução de Frederico José Peirone, sem
editora, Lisboa, 1961.

Oresteia

Hécuba

Tradução e notas de Manuel Oliveira
Pulquério, Edições 70, Lisboa, 1992.

As Bacantes

Tradução e notas de Maria Helena da Rocha
Sete contra Tebas

Pereira, Edições 70, Lisboa, 1992.

Tradução de Natália Correia, Galeria

Orestes

Panorama, Lisboa, s/d.

Tradução e notas de Augusta Fernanda de
Prometeu Agrião

Oliveira e Silva, INIC, Coimbra, 1982.

Tradução e notas de Ana Paula Quintela

Andrómaca

Ferreira Sottomayor, Atlântida, Coimbra,

Tradução e notas de José Ribeiro Ferreira,

1974 (2.^a edição).

Faculdade de Letras (Instituto de Estudos

Os Persas

Clássicos), Coimbra, 1971.

Tradução e notas de Manuel Oliveira

Medeia

Pulquério, INIC, Coimbra, 1992.

Tradução e notas de Maria Helena da Rocha

As Suplicantes

Pereira, INIC, Coimbra, 1991.

Tradução e notas de Urbano Tavares

fon

Rodrigues, Editorial Inquérito, Lisboa, 1987.

Tradução e notas de Frederico Lourenço,

Colibri, Lisboa, 1994.

Sófocles

Hípolito

Édipo Rei

Tradução e notas de Frederico Lourenço,

Tradução e notas de Agostinho da Silva,

Colibri, Lisboa, 1993.

Editorial Inquérito, Lisboa, 1990.

Helena

Édipo em Colono

Ifigénia em Áulide

Antígona

Tradução e notas de Carlos Alberto Pais de

Tradução e notas de Maria Helena da Rocha

Almeida, Faculdade de Letras (Instituto de

Pereira, INIC, Coimbra, 1987 (2.ª edição).

Estudos Clássicos), Coimbra, 1974.

Electra

Aristófanes

Tradução de Maria do Céu Zambuja Fialho,

As Aves

Edições 70, Lisboa, 1998.

Tradução e notas de Maria de Fátima de

Ájax

Sousa e Silva, Edições 70, Lisboa, 1989.

Tradução de Maria do Céu Zambuja Fialho,

As N uvens

Edições 70, Lisboa, 1998.

Tradução e notas de Custódio Magueijo,

Editorial Inquérito, Lisboa, 1984.

As Traquínias

Tradução e notas de Maria do Céu Zambuja

As Rãs

Fialho, INIC, Coimbra, 1989 (2.a edição) .

Tradução de Américo da Costa Ramalho,

Edições 70, Lisboa, 1996.

Filoctetes

Tradução e notas de José Ribeiro Ferreira,

Lisístrata

Faculdade de Letras (Instituto de Estudos

Tradução e notas de Manuel João Gomes,

Clássicos), Coimbra, 1988 (2.ª edição).

Círculo de Leitores, Lisboa, 1985.

O C A ã N O N E O C I D E N T A L

Os Cava leiros

Teócrito

Tradução e notas de Maria de Fátima

Idíl ios

de Sousa e Silva, INIC, Coimbra, 1991

(2.ª edição).

Plutarco

As Vespas

Vidas

Tradução e notas de A. Lobo Vilela,

Mora lia

Inquérito, Lisboa, 1983.

Esopo

As M u l heres no Pa rlamento

Tradução e notas de Maria de Fátima de

Fábulas

Sousa e Silva, INIC, Coimbra, 1988.

Tradução de Maria Gabriela de Bragança,

Publicações Europa-América, Mem Martins,

Heródoto

1984.

As Histórias

Luciano

Tucídides

Sátiras

A Guerra do Peloponeso

Em português existem as seguintes versões:

Os Pré-Socráticos

Os Amores

(Heraclito, Empédocles)

Tradução e notas de Aníbal Fernandes,

Lisboa, & Etc., 1983.

Platão

Diálogos

Uma História Verdica

Há várias traduções portuguesas.

Tradução e notas de Custódio Magueijo,

Aristóteles

Editorial Inquérito, Lisboa, 1985.

Poética

Eu Lúcio: Memórias de Um Burro

Tradução de Eudoro de Sousa, Imprensa

Tradução e notas de Custódio Magueijo,

Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1992

Editorial Inquérito, Lisboa, 1992.

(3.ª edição).

Ética

GREGOS DO PERÍODO

OS ROMANOS2

HELENISTA 1

Plauto

Menandro

O Soldado Fanfarrão

A Rapariga de Samos

Tradução e notas de Carlos Alberto Louro

Fonseca, INIC, Coimbra, 1980.

Longino

Tratado do Sublime

Anfitrião

Tradução de e Custódio José Oliveira,

Tradução e notas de Carlos Alberto Louro

introdução e actualização do texto por

Fonseca, Edições 70, Lisboa, 1993.

Maria Leonor Carvalhão Buescu, Imprensa

Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1984.

Calímaco

2 Muitos dos autores aqui referidos estão incluídos em H i nos e
Epigramas

Romana - Antologia da Cultura Latina; organização e

tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, Faculdade de Letras
(Instituto de Estudos Clássicos), Coim

Veja-se a nota 2 d a p. 5 1 8.

bra, 1 994 (3.ª edição) .

Terêncio

Juvenal

A Moça Que Veio de Andros

Sátiras

Tradução e notas de Walter de Medeiros,

Tradução de A. S. Costa Lobo, Imprensa

INIC, Coimbra, 1988.

Nacional, Lisboa, 1 878-1881.

O Eunuco

Marcial

Tradução e notas de Aires Pereira do Couto,

Epigra mas

Edições 70, Lisboa, 1996.

Séneca

A Sogra

Tragédias

Tradução e notas de Walter de Medeiros,

(Medeia · Hércules Furioso)

INIC, Coimbra, 1987.

Petrônio

Lucrécio

O Satíricon

Da Natureza das Coisas

Tradução de Jorge Sampaio, Publicações

Europa-América, Mem Martins, 1973.

Cícero

Apuleio

Sobre os Deuses

O Asno de Ouro

Tradução de Francisco António de Campos,

Horácio

Publicações Europa-América, Mem Martins,

1973.

Odes. Epístolas. Sátiras.

Arte Poética

Pérsio

Sátiras

A IDADE MÉDIA:

LATIM, ÁRABE E O VERNÁCULO

Catulo

ANTES DE DANTE

Poesias

Tradução de Agostinho da Silva, Imprensa

da Universidade, Coimbra, 1933.

Santo Agostinho

A Cidade de Deus

Virgílio

Tradução de J. Dias Pereira, Fundação

Bucólicas, Geórgicas, Eneida

Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1991 - 1995.

Tradução de Agostinho da Silva, Círculo de

Confissões

Leitores, Lisboa, 1993.

Tradução de J. Oliveira Santos e A.

Lucano

Ambrósio de Pina, Livraria Apostolado da

Imprensa, Porto, 1977 (9.ª edição).

Farsália

Alcorão

Ovídio

Tradução e anotações de José Pedro

Machado, Junta de Investigação Científica

Meta morfofos

do Ultramar, Lisboa, 1979.

Arte de Amar

Tradução de Natália Correia e David

As Mil e Uma Noites

Mourão-Ferreira, Galeria Panorama, Lisboa,

Tradução de Manuel João Gomes, Círculo

1970.

de Leitores, Lisboa, 1993.

O CÂNONE OCIDENTAL

522

Snorri Sturluson

Beowulf

Os Edas em Prosa

Poema do Cid

A Canção dos Nibelungos

Christine de Pisan

Wolfram von Eschenbach

A Cidade das Mulheres

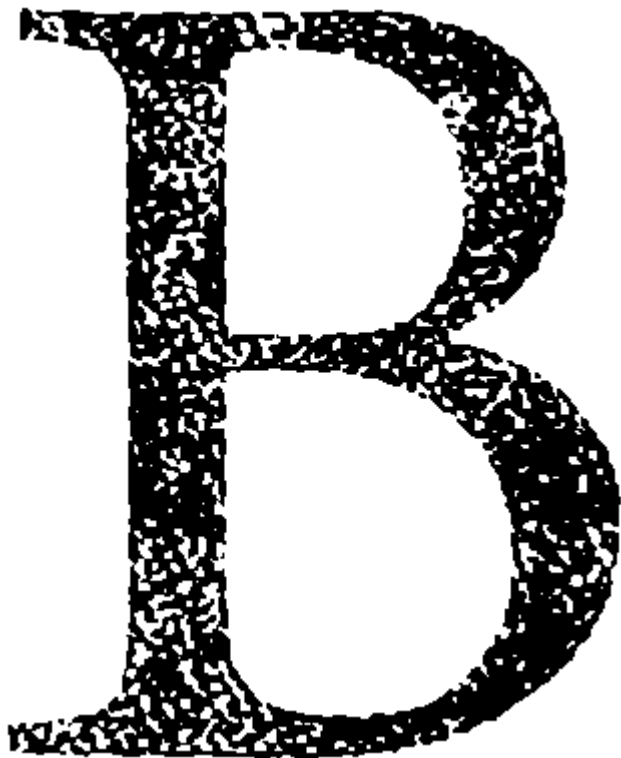
Parzival

Chrétien de Troyes

Diego de San Pedro

Yvain: O Cavaleiro do Leão

A Prisão do Amor



A Idade Aristocrática 1

Quinhentos anos separam A Divina Comédia de Dante de Fausto, Parte II, de Goethe, um período de tempo que nos dá um enorme corpus de leitura em cinco literaturas principais: italiana, espanhola, inglesa, francesa e alemã. Nesta lista e nas restantes, por vezes não menciono obras individuais através de um mestre canónico, e noutros casos tento chamar a atenção para autores e livros que considero canónicos, mas que têm sido bastante negligenciados. Nesta lista começam já a ser omitidos vários bons autores que não são exactamente centrais. Começamos também a encontrar o fenómeno das «peças de período», um infortúnio que se expande na Idade Democrática e nos ameaça sufocar no nosso próprio século. Escritores muito estimados no seu tempo e na sua nação sobrevivem, por vezes, noutros tempos e noutras nações, se bem que frequentemente fiquem reduzidos. Sempre que possível, apresento as traduções portuguesas disponíveis no circuito comercial ou em bibliotecas. Com algumas poucas excepções, só refiro traduções publicadas nos últimos 30/ 40 anos. Isto não significa necessariamente uma consonância com os critérios de tradução que lhes estão subjacentes. Quando há mais de uma versão da mesma obra, sigo um critério selectivo que só a mim responsabiliza, referindo

sumariamente, e quando necessário¹ a existência de outras versões.

Sigo o critério de traduzir os títulos das obras. Nos casos mais duvidosos mantenho o título indicado por Harold Bloom.

Coloco entre parênteses rectos as clarificações de alguns títulos, sempre que tal se me afigura útil para o leitor não especialista.

Alguns dos autores referidos neste apêndice encontram-se incluídos em antologias diversas, designadamente nas de Jorge de Sena (Poesia de 26 Séculos, dois volumes, Inova, Porto, 1972) e de A. Herculano de Carvalho (Oiro de Vário Tempo e Lugar, O Oiro do Dia, Porto, 1983).

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

zidos a fetiches que um dia estiveram em moda. Tenho em mente um número razoável destes escritores na cena literária contemporânea, mas basta nomeá-los por omissão. Abordo mais desenvolvidamente esta questão na nota introdutória à minha última lista.

ITÁLIA

Gaspara Stampa

Dante

Sonetos e Madrigais

A Divi na Comédia

Giorgio Vasari

Tradução de Vasco Graça Moura, Bertrand,

Lisboa, 1996. (Há outras versões.)

Vidas dos Pintores

Vita Nuova

Benvenuto Cellini

Tradução de Vasco Graça Moura, Bertrand,

Autobiografia

Lisboa, 1996.

Torquato Tasso

Petrarca

Jerusalém Libertada

Poemas Líricos

Há várias traduções, desde 1733 até 1941. A

Seleções

mais popular parece ter sido a de José Ramos

Giovanni Boccaccio

Coelho, em oitava rima portuguesa.

Decameron

Giordano Bruno

Tradução e introdução de Urbano Tavares

A Expulsão da Besta Triunfante

Rodrigues, Círculo de Leitores, Lisboa, s/ d.

Tommaso Campanella

Matteo Maria Boiardo

Poemas

Orlando i n na morato

A Cidade do Sol

Ludovico Ariosto

Tradução de Alvaro Ribeiro, Guimarães

Orlando Enamorado

Editores, Lisboa, 1980.

Miguel Angelo Buonarroti

Giambattista Vico

Ciência Nova

Sonetos e Madrigais

Maquiavel

Cario Goldoni

Arlequim Servidor de Dois Amos

O Príncipe

Tradução e adaptação de Luís de Lima,

Tradução de Fernanda Pinto Rodrigues e

Grupo de Teatro Moderno do Clube

Maria Antonieta de Mendonça, Europa

Fenianos Portuenses, Porto, 1960.

-América, Mem Martins, 1994.

A Mandrágora

Vittorio Alfieri

Tradução de Carmen González, Editorial

Saul

Estampa, Lisboa, 1970.

Leonardo da Vinci

Livros de Notas

PORTUGAL

Baldassare Castiglione

Luís de Camões

O Livro do Cortesão

Os Lusíadas

António Ferreira

Lope de Vega

Poesia

La Dorotea

Fuenteovejuna

La Dama Boba

ESPA N H A 1

El Ca ba l lero de Ol medo

Jorge Manrique

Tirso de Molina

Copias

O Sed utor de Sevi lha

Fernando de Rojas

Pedro Calderón de la Barca

A Celestina

Vida É Sonho

Tradução de Manuel Gusmão, Estampa,

Anónimo

Lisboa, 1973.

Lazarilho de Tormes

O Alcaide de Za la mea

Tradução de Ricardo Costa Rosa Alberty,

O Mágico Prodigioso

Verbo, Lisboa, 1971.

O Médico de Sua Honra

Francisco de Quevedo

Sor Juana Inés de la Cruz

Visões

Poemas

Carta Satírica de Censura

Frei Luis de León

Poemas

INGLATERRA E ESCÓCIA

S. João da Cruz

Geoffrey Chaucer

Cântico Espiritual

Os Contos de Cantuária

e Outros Poemas

Tradução em verso da autoria de Olívio

Tradução de José Bento, Assírio & Alvim,

Caeiro, Brasília Editora, Porto, 1980. São

Lisboa, 1982.

24 os contos que compõem a obra de

Chaucer. Nesta tradução encontram-se o

Luis de Gôngora

«Prólogo Geral», o «Conto do Cavaleiro»,

Sonetos

o « Conto da Mulher de Bath» e o «Prólogo

Soledades

da Mulher de Bath» . Existe uma versão da
autoria de Clarisse Tavares, Europa-América,

Miguel de Cervantes

Mem Martins, 1 992.

D. Quixote

Troilo e Criseida.

Tradução de Aquilino Ribeiro, Bertrand,

Lisboa, 1959. (Há outras versões.)

Sir Thomas Malory

Novelas Exemplares

A Morte de Artur

Tradução de Aquilino Ribeiro, Fólio, Lisboa,

Tradução de José Domingos de Moraes,

1959. (Há outras versões.)

Assírio & Alvim, Lisboa, 1993 (2.ª edição).

William Dunbar

Poemas

Vários autores aqui referidos constam da Antologia da

Poesia Espanhola do «Sigla de Oro», em dois volumes

John Skelton

(Renascimento e Barroco), com selecção e tradução de José Bento;
Assírio & Alvim, Lisboa, 1 993 e 1 995.

Poemas

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Sir Thomas More

versões: Os Sonetos de Shakespeare, versão de

Utopia

Maria José Saraiva Jorge, edição da autora,

Tradução de José Marinho, Guimarães

1962. 50 Sonetos de Shakespeare, versão de Vas

Editores, Lisboa, 1978.

co Graça Moura, Editorial Inova, Porto, 1978.

Thomas Campion

Sir Thomas Wyatt

Poemas

Canções

Henry Howard, conde de Surrey

John Donne

Poemas

Poemas

Estão traduzidos alguns poemas num volume

Sir Philip Sidney

intitulado Poemas Eróticos, versão de Helena

A Arcadia da Condessa de Pembroke

Barbas, Assírio & Alvim, Lisboa, 1995.

Astrophel e Stella

Sermões

Defesa da Poesia

Ben Jonson

Fulk Greville, Lord Brooke

Poemas

Poemas

Peças de Teatro

Edmund Spenser

Masques¹

The Faerie Queene

Francis Bacon

Poemas Menores

Ensaaios

Tradução de Álvaro Ribeiro, Guimarães

Sir Walter Raleigh

Editores, Lisboa, 1992 (3.ª edição).

Poemas

Robert Burton

Christopher Marlowe

Anatomia da Melancolia

Doutor Fausto

Versão de João Ferreira Duarte e Valdemar

Sir Thomas Browne

Azevedo Ferreira, Editorial Inquérito,

Religio Mediei

Lisboa, 1987.

Hydriota ph ia,

Michael Drayton

ou A Cerimónia Fúnebre

Poemas

Thomas Hobbes

Samuel Daniel

Leviatã

Poemas

Tradução de João Paulo Monteiro e Maria

Defesa da Rima

Beatriz Nizza da Silva, Imprensa Nacional

-Casa da Moeda, Lisboa, 1995.

Thomas Nash

Robert Herrick

O Viajante Desafortunado

Poemas

Thomas Kyd

A Tragédia Espanhola

Masque, ou espectáculo de máscaras, era muito prova

William Shakespeare

velmente oriundo das cortes de Itália e designava em

Inglaterra um entretenimento dramático, com carácter

Peças de Teatro

ligeiro, que incluía música, danças e uma grande os

Poemas

tentação. Representado normalmente por amadores,

era muito popular no século xvn, se bem que, dada

Existem várias traduções portuguesas das

a extravagância da sua produção, restrito à corte ou à peças. Quanto
aos 154 sonetos, existem duas

aristocracia rica.

Thomas Carew

Cyril Tourneur

Poemas

A Tragédia do Vingador

Richard Lovelace

Philip Massinger

Poemas

Nova Maneira de Pagar

Dívidas Antigas

Andrew Marvell

Poemas

John Bunyan

A Progressão do Peregrino

George Herbert

Há uma versão portuguesa de cada uma

O Templo

das partes da obra de Bunyan. A primeira

parte intitula-se O Peregrino ou a Viagem do

Thomas Traherne

Cristão à Cidade Celestial debaixo da Forma

Séculos, Poemas e Acção de Graças

de Um Sonho, tradução de Guilherme dos

Santos Ferreira, Livraria Evangélica, Lisboa,

Henry Vaughan

1 9 1 3 (10.ª edição.) A segunda parte tem

Poesia

por título A Peregrina. Viagem da Cristã à

Cidade Celestial, sem indicação do nome do

John Wilmot,

tradutor, Casa Publicadora das Assembleias

conde de Rochester

de Deus, Lisboa, 198 1 .

Poemas

Izaak Walton

Richard Crashaw

Manual Completo do Pescador

[

Poemas

The Complete Angler J

John Milton

Francis Beaumont

O Paraíso Perdido

e John Fletcher

Tradução de Francisco Bento Maria Targini,

Peças de Teatro

1 823. (Há também uma versão mais recente

[1938 J da autoria de António José de Lima

George Chapman

Leitão.)

Comédias, Tragédias, Poemas

O Paraíso Reconquistado. Lycidas,

John Ford

Comus e Os Poemas Menores

Há uma versão de L'Allegro e Il Penseroso,

Má Sorte Que Ela Fosse Puta

tradução, prefácio e notas de Manuel Frias

Tradução de Aníbal Fernandes, Estampa,

Martins, Editorial Inquérito, Lisboa, 1987.

Lisboa, 1983.

A Luta de Sansão

John Marston

[Samson Agonistes]

O Descontente

Aeropagítica

John Webster

John Aubrey

O Diabo Branco

Vidas Breves

A Duquesa de Malfi

Jeremy Taylor

Thomas Middleton

Morte Piedosa

e William Rowley

A Criança Trocada

Samuel Butler

[The Changeling]

Hudi bras

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

John Dryden

Maurice Morgan

Poesia e Peças de Teatro

Ensaio sobre a Personagem Dramática

Ensaaios Críticos

de Sir John Falstaff

Thomas Otway

William Collins

Veneza Salva do Perigo

Poemas

William Congreve

Thomas Gray

O Mundo É assim

Poemas

Amor por Amor

George Farquhar

Jonathan Swift

O Estratagema dos Janotas

História de Uma Ba nheira

O Oficial Recrutador

As Viagens de Gulliver

Tradução de Luzia Maria Martins, Editorial

William Wycherley

Presença, Lisboa, 1964. (Está traduzido o

A M u l her da Aldeia

texto intitulado Preceitos para Uso do Pessoal

O Honesto Negocia nte

Doméstico, versão de João Fonseca Amaral,

Estampa, Lisboa, 1970.)

Christopher Smart

Poemas

J u bilate Ag no

Canção a David

Sir George Etherege

Um Homem com Estilo

Oliver Goldsmith

O Vigário de Wakefield

Alexander Pope

Ela H u m i l ha-se para depois Vencer

Poemas

O Viajante

John Gay

A Aldeia Deserta

A Ópera do Mendigo

Richard Brinsley Sheridan

James Boswell

Escola de Má-Língua/

A Vida de Johnson

/Os Rivaís

Diá rios

Tradução de Maria Fernanda

Constante Brito, Livraria Civilização, Porto,

Samuel Johnson

1964.

Obras

William Cowper

Edward Gibbon

Obras Poéticas

H istória do Declínio e da Queda

do I m pério Romano

George Crabbe

Existe uma versão organizada por D. M.

Obras Poéticas

Low, com tradução de Maria Enúlia Ferros

Daniel Defoe

Moura, Círculo de Leitores, Lisboa, 1995.

Moll Fla nders

Edmund Burke

Tradução de Fernanda Pinto Rodrigues,

I nvestigação Filosófica acerca

Círculo de Leitores, Lisboa, 197 1 .

do Sublime e do Belo

Robinson Crusoe

Reflexões sobre a Revolução

Tradução de M. Henriques, Círculo de

em Fra nça

Leitores, Lisboa, 1985.

Diário da Peste de Londres

1993. Selecção de Ensaaios, sem indicação

Tradução de João Gaspar Simões, Presença,
do nome do tradutor, mas com a tradução
Lisboa, 1964.

revista por R. Correia, Amigos do Livro,
Lisboa, 1976.

Samuel Richardson

François Rabelais

Clarissa

Gargântua

Pamela

Tradução de Maria Gabriela de Bragança,

Sir Charles Grandison

Publicações Europa-América, Mem Martins,

Henry Fielding

1987.

Joseph Andrews

Pantagruel

Tom Jones

Tradução de Jorge Reis, Vega, Lisboa, 1987,

Tradução de Maria Franco e Cabral

2.ª edição.

do Nascimento, Círculo de Leitores,

Margarida de Navarra

Lisboa, 1974.

Heptameron

Tobias Smollet

Tradução de Luísa Neto Jorge e Manuel

A Expedição de Humphry Clinck

João Gomes, Estampa, Lisboa, 1976 (três

As Aventuras de Roderick Random

volumes).

Lawrence Sterne

Joachim du Bellay

A Vida e Opiniões de Tristram

Os Lamentos

Shandy

Maurice Sceve

Viagem Sentimental

Délia

por França e Itália

Pierre de Ronsard

Fanny Burney

Odes, Elegias, Sonetos

Evelina

Philippe de Commynes

Joseph Addison

Memórias

e Richard Steele

Os textos publicados no jornal The Spectator.

Agrippa d' Aubigné

Les Tragiques

Robert Garnier

FRANÇA

Marco António

Jean Froissart

As Judias

Crónicas

Pierre Corneille

A Canção de Rolando

O Cid

Tradução de Emílio Campos Lima,

Publicações Europa-América, Mem Martins,

Polieucto

1987.

N ico medes

Horácio

François Villon

Cina

Poemas

Rodog una

Michel de Montaigne

François de la Rochefoucauld

Ensaaios

Máximas

Existem as seguintes traduções: Três Ensaaios,

Tradução de Cristina Proença, Estampa,

versão de Agostinho da Silva, Vega, Lisboa,

Lisboa, 1990.

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Jean de la Fontaine

Nicolas Boileau-Despréaux

Fábulas

Arte Poética

Traduções de Filinto Elísio e Curvo

Tradução do conde da Ericeira, com

Semedo, com prefácios de Pinheiro Chagas

prefácio e notas de José Pedro Machado,

e Teófilo Braga, Publicações Europa

Papelaria Fernandes, Lisboa, 1943.

América, Mem Martins, 1987.

Lutrin

Moliere

Jean Racine

O Misanthropo

Fedra

Tradução de Luís Miguel Cintra, Estampa,

Andrómaca

Lisboa, 1973, 1990.

Tradução de Mário Braga, Livraria

Civilização, Porto, 1966.

Tartufo

Britânico

Tradução de Mário Braga, Lello & Irmãos,

Porto, 1966.

Ata lia

Escola de Mul heres

Pierre Carlet de Marivaux

Sem indicação do nome do tradutor, Pu

Sete Comédias

blicações Europa-América, Mem Marti

Está traduzida a comédia intitulada A Ilha

1974.

dos Escravos, versão de Luís Miguel Cintra,

As Sabichonas

Estampa, Lisboa, 1973.

Sem nome do tradutor, Livraria Civilização,

Jean-Jacques Rousseau

Barcelos, 1967.

Confissões

Don Juan

Tradução de Fernando Lopes-Graça, com

Existe uma tradução portuguesa com o

prefácio de Jorge de Sena, Relógio d'Água,

título Dom João ou Convidado de Pedra,

Lisboa, 1988.

autoria de Henrique Braga, Lello & Irmãos,

Emílio

Porto, 1971.

Tradução de Pilar Delvaux, Publicações

Escola de Maridos

Europa-América, Mem Martins, 1989.

Peão Fidalgo

La Nouvelle Héloïse

Sigo o título na versão de Manuel de Sousa,

Lisboa, 1769.

Voltaire

O Avarento

Zadig

Tradução de Mário Braga, Lello & Irmãos,

Há uma versão portuguesa, intitulada Zadig

Porto, 1966.

ou o Destino, da autoria de João Gaspar

Simões, Verbo, Lisboa, 1972.

O Doente Imaginário

Cândido

Sem nome do tradutor, Livraria Civilização,

Barcelos, 1967.

Tradução de Maria Isabel Gonçalves

Tomás, Publicações Europa-América, Mem

Blaise Pascal

Martins, 1973.

Pensamentos

Cartas sobre a Inglaterra

Tradução e notas de Américo de Carvalho,

O Desastre de Lisboa

prefácio de Manuel Antunes, Publicações

Europa-América, Mem Martins, 1978.

Abbé Prévost

Manon Lescaut

Jacques-Bénigne Bossuet

Tradução de João Barreira, Verbo, Lisboa,

Orações Fúnebres

1 972.

Madame de La Fayette

Goethe, volume VI, Círculo de Leitores,

A Princesa de Cleves

Lisboa, 1993).

Tradução de João Cabral do Nascimento,

Afinidades Electivas

Círculo de Leitores, Lisboa, 1974.

Tradução de Maria Assunção Pinto Correia

(in

Sébastien-Roch Nicolas

Obras Escolhidas de Goethe, Volume IV,

Círculo de Leitores, Lisboa, 1992).

de Chamfort

A Paixão do Jovem Werther

Produtos da Civilização Perfeita

Tradução de Teresa Seruya, prefácio e

Denis Diderot

notas de João Barrento (in Obras Escolhidas

O Sobrinho de Rameau

de Goethe, Volume I, Círculo de Leitores,

Lisboa, 1991).

Chardlos de Lados

Poemas

As Ligações Perigosas

Existem as seguintes versões: Poesia, selecção

Tradução de João Pedro de Andrade e

e tradução de João Barrento, in Obras

Alfredo Amorim, Portugália Editora, Lisboa,

Escolhidas de Goethe, Volume VIII, Círculo

1970.

de Leitores, Lisboa, 1993. Poemas de Goethe,
selecção e tradução de Yvette K Centeno
e Nuno Lobo Salgueiro, Publicações Dom

ALEMANHA

Quixote, Lisboa, 1990. Poemas de Goethe,
selecção e tradução de Paulo Quintela,
Erasmus, um holandês que viveu na Suíça e
Atlândida, Coimbra, 1949. Os Anos de
na Alemanha, e escreveu em latim, é colocado
Aprendizagem de Wilhelm Meister, tradução de
aqui de modo arbitrário, mas também por
Paulo Osório de Castro, com prefácio, notas
que influenciou a Reforma luterana.

e tradução das canções por João Barrento, in
Obras Escolhidas de Goethe, Volumes II e III,
Erasmus

Círculo de Leitores, Lisboa, 1993). Viagem
a Itália, tradução e notas de João Barrento
O Elogio da Loucura

(in Obras Escolhidas de Goethe, Volume VII,
Tradução de Maria Isabel Gonçalves

Círculo de Leitores, Lisboa, 1991). Peças de

Tomás, Publicações Europa-América, Mem
Teatro em Verso: Está traduzida a seguinte
Martins, 1990.

peça: Ijigénia em T áurida, versão de José

Johann Wolfgang

M. Justo, in Obras Escolhidas de Goethe,
von Goethe

Volume VI, Círculo de Leitores, Lisboa,
1993. Hermann e Doroteia, tradução de Maria
Fausto, PARTE 1

Henriques Osswald, Livraria Civilização,
Tradução de José M. Justo, prefácio e notas
Porto, 1937. Elegias Romanas, Epigramas
de João Barrento (in Obras Escolhidas de
Venezianos, Divã Ocidental-Oriental.
Goethe, Volume VI, Círculo de Leitores,
Lisboa, 1993).

Friedrich Schiller

Os Salteadores

Fausto, PARTE I i

Maria Stua rt

Tradução d e Agostinho d'Ornellas, edição
Wal lenstein

de 1953 cuidada por Paulo Quintela,

Relógio d'Agua, Lisboa, 1987.

Dom Carlos

Sobre a Poesia Ingénua e Sentimental

Poesia e Verdade

Gotthold Lessing

Egmont

Tradução de José M. Justo, prefácio e notas

Laocoonte

de João Barrento (in Obras Escolhidas de

Natanael, o Sábio

O CÃNÃO OCIDENTAL

Friedrich Hölderlin

Goulart Nogueira, sem nome de editora,

H i nos e Fragmentos

Lisboa, 1962. As Marionetas, versão de Luís

Poemas Escolhidos

Bruhein e ◆íbal Fernandes, Hiena, Lisboa,

Há duas antologias:

1988.

Hi:ilderlin, selecção,

Anfitrião: Uma Comédia segundo

tradução e prefácio de Paulo Quintela,

Moliere, versão de Aires Graça e Anabela

Relógio d' Água, Lisboa, 1991. Elegias,

Mendes, Cotovia, Lisboa, 1992.

tradução de Maria Teresa Dias Furtado,

Histórias

Assírio & Alvim, Lisboa, 1992.

Estão traduzidas as seguintes obras:

Heinrich von Kleist

Michael Kohlhaas, o Rebelde, versão de Egito

Cinco Peças de Teatro

Gonçalves, Antígona, Lisboa, 1984. Noivado

Estão traduzidas as seguintes peças:

em S. Domingo, versão de Amélia Cruz,

O Príncipe de Hamburg, versão de Florentina

Relógio d'Água, Lisboa, 1994.

e

A Idade Democrática 1

Situei a Idade Democrática de Vico no século XIX pós-goethiano, quando as literaturas de Itália e de Espanha entram em declínio, ganhando eminência tanto a Inglaterra, com o seu renascimento do Renascimento durante o Romantismo, como a França e a Alemanha,

embora estas em menor grau. Esta é também a época em que se começa a afirmar a pujança das literaturas russa e americana. Contrariei o movimento retrógrado das cruzadas canónicas actuais, que procuram exaltar várias (e lamentavelmente inadequadas) mulheres escritoras do século XIX, assim como alguns versos e narrativas rudimentares de afro-americanos. O alargamento do Cânone, conforme afirmei mais de uma vez neste livro, tende a afastar os melhores escritores, na medida em que nenhum de nós (seja ele quem for) teve alguma vez tempo para ler absolutamente tudo, por maior que seja a nossa Sempre que possível, apresento as traduções portuguesas disponíveis no circuito comercial ou em bibliotecas. Com algumas poucas excepções, só refiro traduções publicadas nos últimos 30/ 40 anos. Isto não significa necessariamente uma consonância com os critérios de tradução que lhes estão subjacentes. Quando há mais de uma versão da mesma obra, sigo um critério selectivo que só a mim responsabiliza, referindo sumariamente, e quando necessário, a existência de outras versões.

Sigo o critério de traduzir os títulos das obras. Nos casos mais duvidosos mantenho o título indicado por Harold Bloom.

Coloco entre parênteses rectos as clarificações de alguns títulos, sempre que tal se me afigura útil para o leitor não especialista.

Alguns dos autores referidos neste apêndice encontram-se incluídos em antologias diversas, designadamente nas de Jorge de Sena (Poesia de 26 Séculos, dois volumes, Inova, Porto, 1 972) e de A. Herculano de Carvalho (Oiro de Vário Tempo e Lugar, O Oiro do Dia, Porto, 1 983).

ânsia de leitura. E para muitos de nós, particularmente para os atormentados jovens, os autores inadequados consomem energias que teriam mais proveito se fossem investidas nos escritores mais fortes. Quase tudo o que foi ressuscitado ou descoberto por estudiosa(o) s literária(o) s feministas e afro-americana(o) s está muito precisamente abrangido pela categoria de

«peças de período», tão imaginativamente datadas hoje em dia como já estavam debilitadas na altura em que apareceram pela primeira vez.

ITÁ L I A

A Loba e Outras H i stórias

Ugo Foscolo

As traduções das obras deste autor encontram-se dispersas pelos seguintes

Acerca de Sepulcros

volumes: A Casa dos «Malavoglia» :

As Ú ltimas Ca rtas de Jacopo Ortis

Romance, versão d e Mercedes Biasco, Argo,

Odes e As Graças

Lisboa, 1944. 1 4 Contos Italianos, versão de

Grazia Maria Saviotti, Gleba, Lisboa, s/ d.

Alessandro Manzoni

Duas Histórias da Sidlia, tradutor anónimo,

Labirinto, Lisboa, 1985.

Os Noivos

Tradução de José Dentinho, Círculo de

Leitores, Lisboa, 1982.

Acerca do Romance H i stórico

E S P A N H A E PORTUGAL

Giacomo Leopardi

Gustavo Adolfo Bécquer

Poemas

Ensa ios e Diá logos

Existe o seguinte volume: Rimas, tradução

Ensaaios Morais

de José Bento, Relógio d'Água, Lisboa, 1994.

Poemas

Para além de alguns poemas incluídos nas

Benito Pérez Galdós

antologias de Herculano de Carvalho e Jorge

Fortunata e Jaci nta

de Sena, encontram-se traduzidos 17 dos 42

Leopoldo Alas (Clarín)

« Canti» de Leopardi, in Cantos, selecção,

tradução e notas de Albano Martins, prefácio

La Regenta

de João Bigotte Chorão, Vega, Lisboa, s/ d.

Há uma versão, com o título A Corregedora,

da autoria de Joana Morais Varela, Contexto,

Giuseppe Gioacchino Belli

Lisboa, 1 988.

Sonetos Romanos

José Maria Eça de Queirós

Giosuê Carducci

Os Maias

H i no a Sata nós

Odes Bárbaras

F R A N Ç A

Ri mas e Ritmos

Benjamin Constant

Giovanni Verga

Adolfo

Peq uenos Romances da Sicília

Tradução de Campos Lima, Guimarães

Maestro-Don Gesualdo

Editores, Lisboa, 1985 (3.ª edição).

A Casa j u nto à Nespereira

O Livro de Notas Vermelho

François-Auguste-René

Honoré de Balzac

de Chateaubriand

A Rapariga de Olhos de Ouro

Átala

Tradução de Domingos Monteiro, Arcádia,

René

Lisboa, 1971 .

O Génio do Cristianismo

Louis Lambert

Alphonse de Lamartine

A Pele de Chagré

Tradução de Jaime Brasil, Portugal, Lisboa,

Meditações

1966.

Alfred de Vigny

O Tio Goriot

Chatterton

Tradução de António de Sousa, Portugalíia,

Poemas

Lisboa, 1969.

Victor Hugo

A Prima Bette

Tradução de M. Brito Guimarães, Guimarães

A Distância, As Sombras: Poemas

Editores, Lisboa, 1945.

Escol hidos

Esplendores e Misérias das Cortesãs

Os Miseráveis

Tradução de Carlos dos Santos, Círculo de

Tradução de Américo de Carvalho,

Leitores, Lisboa, 1984 (1 1 .ª edição).

Publicações Europa-América, Mem Martins,

1997.

Nossa Senhora de Paris

Tradução de Ana Rabaça, Publicações

Eugénia Grandet

Europa-América, Mem Martins, 1985.

Tradução de João Pedro de Andrade, Círculo

de Leitores, Lisboa, 1975.

William Shakespea re

Ursula Mirouet

Os Homens do Mar

Tradução de Jorge Reis, Guimarães Editores,

Tradução anónima, Lello, Porto, 1948.

Lisboa, 1961.

O Fim de Sata nás

Deus

Stendhal

Do Amor

Alfred de Musset

Tradução de Adriano Valle, Portugal Press,

Poemas

Lisboa, 1978.

Lorenzaccio

O Vermelho e o Negro

Gérard de Nerval

Tradução de Maria Manuel e Branquinho da

Fonseca, Círculo de Leitores, Lisboa, 1978.

As Qui meras

Tradução de Alexei Bueno, Hiena, Lisboa,

A Cartuxa de Parma

1995.

Tradução de Adolfo Casais Monteiro,

Círculo de Leitores, Lisboa, 1 980.

Sylvie

Aurelia

Gustave Flaubert

Tradução e notas de José Caselas, Usus,

Lisboa, 1992.

Madame Bovary

Tradução de João Pedro de Andrade, Círculo

Théophile Gautier

de Leitores, Lisboa, 1978.

Mademoiselle de Maupin

A Educação Sentimental

Esmaltes e Camafeus

Tradução de João Costa, Círculo de Leitores,

[Émaux et Camées]

Lisboa, 1975.

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Sala m m bô

Tristan Corbiere

Tradução de F. da Silva Vieira, Círculo de

Les Amours Jaunes

Leitores, Lisboa, 198 1 .

U m a Alma Simples

Jules Laforgue

Tradução de José Osório de Oliveira,

Textos Escolhidos

Inquérito, Lisboa, 1940.

Guy de Maupassant

George Sand

Novelas Escolhidas

O Pâ ntano Assombrado

Existem as seguintes traduções: Uma Vida,

versão de Carlos Loures, Publicações

Charles Baudelaire

Europa-América, Mem Martins, 1974.

Flores do Mal

O Horla e Outros Contos Fantásticos, sem

Tradução e notas de Fernando Pinto do

nome de tradutor, Estampa, Lisboa, 1977.

Amaral, Assírio & Alvim, Lisboa, 1993

O Horlá, versão de Jorge Reis, Difel, Lisboa,
(2.ª edição).

1987. Noite de Luar, Miss Harriet, versão de
O Spleen de Pa ris

João Belchior Viegas, Estúdios Cor, Lisboa,
Tradução de António Pinheiro Guimarães,

1968. Pedro e João, versão de José António
Relógio d'Agua, Lisboa, 1 99 1 .

Machado, Arcádia, Lisboa, 1972. Bola de
Sebo, A Casa de Tellier, versão de Isabel St.
Stéphane Mallarmé

Aubyn, Círculo de Leitores, Lisboa, 1992.

Poesia e Prosa Escolhidas

Contos Escolhidos, selecção e versão de Mário
Braga, Livraria Civilização, Porto, 1966.

Paul Verlaine

Contos Escolhidos, versão de Maria Helena da
Poemas Escolhidos

Costa Dias, Portugália, Lisboa, 1968.

Existem as seguintes traduções: Hombres,
Émile Zola

versão de Luísa Neto Jorge, & Etc., Lisboa,
1983. Poemas Saturnianos e Outros, versão
Germinal

de Fernando Pinto do Amaral, Assírio &

Tradução de Eduardo de Barros Lobo,

Alvim, Lisboa, 1994. Sageza, versão de Maria

Círculo de Leitores, Lisboa, 1983.

Gabriela Llansol, Relógio d'Água, Lisboa,

Naná

1995.

Tradução de Eugénio Vieira, Círculo de

Leitores, Lisboa, 1979.

Arthur Rimbaud

Obras Com pletas

A Taberna

Existem os seguintes volumes: Iluminações,

Tradução da Baldemónio, Círculo de

Uma Cerveja no Inferno, versão de Mário

Leitores, Lisboa, 1977.

Cesariny, Assírio & Alvim, Lisboa, 1995,

2.ª edição. O Barco Bêbado, versão de Pedro

José Cal, Hiena, Lisboa, 1995. Cartas do

Visionário e Mais Nove Poemas, versão de

ESCAN D I N ÁVIA

Ângelo Novo, Fora do Texto, Coimbra,

1995. Graças e Desgraças de Um Casal

Henrik Ibsen

Ventoso, versão de António Moura, Hiena,

Brand

Lisboa, 1993. 35 Poemas de Rimbaud, versão

Peer Gynt

de Gaetan Martins de Oliveira, Relógio

Imperador e Gali leu

d'Agua, Lisboa, 1991. Um Coração sob Uma

O Construtor Solness

Sotaina e Outros Textos, versão de Silva

Carvalho, Quatro Elementos Editores,

A Dama do Mar

Lisboa, 1981.

Quando Nós, os Mortos, Desperta mos

Hedda Gabler

Redgautlet

Tradução de Correia Alves, repertório do

O Velho Mortalidade

Teatro Experimental do Porto, Círculo de

[Old Mortality]

Cultura Teatral, Porto, 1961.

Jane Austen

August Strindberg

Orgulho e Preconceito

Em Direcção a Da masco

Tradução de Leyguarda Ferreira, Edições

Menina Júlia

Romano Torres, Lisboa, 1955 (2.^a edição).

Tradução de J. A. Osório Mateus, A Regra

Ema

do Jogo, Lisboa, 1980.

Tradução de José Parreira Alves, Editorial

Pai

Inquérito, Lisboa, 1983 (2.^a edição).

O Parque de Mansfield

A Dança da Morte

Tradução de Aida Amélia Pêra, Inquérito,

Tradução de Franco de Sousa, Editorial

Lisboa, 1943.

Presença, Lisboa, 1966.

Persuasão

A Sonata dos Espectros

Tradução de Fernanda Cidrais, Livraria

O Sonho

Civilização, Porto, 1963.

Tradução de João da Fonseca Amaral,

Estampa, Lisboa, 1978.

Samuel Taylor Coleridge

Poemas e Prosa

G RÃ-BRETA N H A

Dorothy Wordsworth

Robert Burns

O Diário de G rasmere

Poemas

William Hazlitt

William Blake

Ensaaios e Crítica

Poemas Completos

Lord Byron

Há os volumes seguintes: Primeiro Livro

de Urizen, versão de João de Almeida Flor,

Don Juan

Assírio & Alvim, Lisboa, 1983. Cantigas da

Poemas

Inocência e da Experiência, versão de Manuel

Alguma da poesia de Byron encontra-se

Portela, Antígona, Lisboa, 1994. A Água e a

traduzida por Fernando Guimarães num

Toupeira: Poemas de William Blake, selecção,

volume intitulado: Poética Romântica Inglesa

tradução e notas de Hélio Osvaldo Alves,

[Byron, Shelley, Keats], Relógio d'Água,

Pedra Formosa, Guimarães, 1996.

Lisboa, 1991. Há também urna breve

antologia de poemas, incluindo alguns

Prosa Completa

cantos de Don Juan, inserta no volume

Há os volumes seguintes: A União do Céu e do

Gigantes da Literatura Universal: George

Inferno, tradução, introdução e notas de João

Byron, tradução de João de Almeida Flor

Ferreira Duarte, Via Editora, Lisboa, 1979.

e Sirnoneta Bianchi Ayres de Carvalho,

Uma ilha na Lua, tradução, prefácio e notas de

Editorial Verbo, Lisboa, 1983.

Manuel Portela; Antígona, Lisboa, 1996.

Walter Savage Landor

William Wordsworth

Poemas

Poemas

Conversas I imaginárias

Prelúdio

Thomas De Quincy

Sir Walter Scott

Confissões de Um Opiómano Inglês

Waverley

Tradução de Manuel João Gomes, Contexto,

O Coração de Midlothian

Lisboa, 1989.

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Prosa Escolhida

John Keats

Há a seguinte versão: Do Assassínio como

Poemas e Cartas

Uma das Belas-Artes, tradução de João da

Alguma da poesia de Keats encontra-se

Fonseca Amaral, Estampa, Lisboa, 1983.

traduzida por Fernando Guimarães num

Charles Lamb

volume intitulado Poética Romântica Inglesa

[Byron, Shelley, Keats] , Relógio d'Agua,

Ensaaios

Lisboa, 199 1 .

Maria Edgeworth

Thomas Lovell Beddoes

O Castelo de Rackrent

Death's Jest-Book

John Galt

George Darley

O Morgadio

Nepente

Elizabeth Gaskell

Poemas

Cranford

Thomas Hood

Mary Ba rton

Norte e Sul

Poemas

James Hogg

Thomas Wade

Memórias e Confissões f ntimas

Poemas

de U m Pecador Justificado

Robert Browning

Tradução de Luiza Lobo, com introdução

de André Gide, Editorial Bruguera, Rio de

Poemas

Janeiro, 1970.

Existe uma antologia intitulada Monólogos

Dramáticos, com selecção e tradução de João

Charles Maturin

de Almeida Flor, A Regra do Jogo, Lisboa,

Mel moth, o Vianda nte

1980.

Tradução de Jorge Silva Melo, Estampa,

O Anel e o Livro

Lisboa, 1974.

Percy Bysshe Shelley

Charles Dickens

Poemas

As Aventuras Extraordinárias

do Sr. Pickwick

Alguma da poesia de Shelley encontra-se

traduzida por Fernando Guimarães num

Tradução de Mário Domingues, Romano

volume intitulado Poética Romântica Inglesa

Torres, Lisboa, 1953.

[Byron, Shelley, Keats J, Relógio d'Agua,

David Copperfield

Lisboa, 1991 .

Tradução e notas de Cabral do Nascimento,

Defesa da Poesia

Círculo de Leitores, Lisboa, s/ d.

Tradução de Alcinda Pinheiro de Sousa e

Oliver Twist

João Ferreira Duarte, in Poética Romântica

Tradução de João Pedro Cochofel, Círculo

Inglesa, Apáginastantas, Lisboa, 1985.

de Leitores, Lisboa, 1988.

Mary Wollstonecraft Shelley

Um Conto de Duas Cidades

Fra n kenstei n

Tradução de Maria de Lourdes Medeiros,

Tradução d e Fernanda Pinto Rodrigues,

Publicações Europa-América, Mem Martins,

Publicações Europa-América, Mem Martins,

1982.

1995 (2.ª edição).

A Casa Bleak

John Clare

Existe uma tradução de Mário Domingues

com o título A Casa Abandonada, Romano

Poemas

Torres, Lisboa, 1964.

Tempos Díficeis

Thomas Love Peacock

Tradução de Mário Domingues, Romano

A Abadia do Terror

Torres, Lisboa, 1950.

A Herdade Gryll

Nicholas Nickleby

Tradução de Mário da Costa Pires e Aurora

Gerard Manley Hopkins

Rodrigues, Romano Torres, Lisboa, 1981.

Poemas e Prosa

Dom bey e Filho

Thomas Carlyle

Tradução de Mário Domingues, Romano

Prosa Escolhida

Torres, Lisboa, 1954.

Está traduzido o ensaio intitulado Os

Grandes Esperanças

Heróis, versão de Álvaro Ribeiro, Guimarães

Editores, Lisboa, 1956.

Tradução de Armando de Moraes, Círculo de

Leitores, Lisboa, 1979.

Sator Resartus

O Roma nce da Fa mília Ch uzzlewit

John Ruskin

Tradução de Mário Domingues, Romano

Pi ntos Modernos

Torres, Lisboa, 1956.

As Ped ras de Veneza

Tradução de Luís Eduardo de Lima Brandão,

Cântico de Nata l

com revisão de Manica Stahel, Martins

Tradução de João Costa, Círculo de Leitores,

Fontes, São Paulo, 1992.

Lisboa, 1979.

Até ao Fim

A Peq uena Dorrit

A Rainha do Ar

Tradução de Mário Domingues, Romano

Torres, Lisboa, 196 1 .

Walter Pater

O Nosso Amigo Com u m

Estudos de H i stória do Renascimento

Apreciações

O Mistério de Edwin Drood

Retratos I maginários

Tradução de Mário Domingues, Romano

Marius, o Epicurista

Torres, Lisboa, 1958.

Edward Fitzgerald

Alfred, Lord Tennyson

As Rubáiyát de Omar Khayyám

Poemas

Existe uma versão portuguesa, da autoria de

Fernando Couto, intitulada Rubaiyat: Odes

Dante Gabriel Rossetti

ao Vinho, prefácio de E. M. de Melo e Castro,

Poemas e Traduções

Moraes, Lisboa, s/ d.

Matthew Arnold

John Stuart Mill

Poemas e Ensaios

Ensaio sobre a Liberdade

Está traduzido o ensaio intitulado Cultura

Tradução revista e prefaciada por Orlando

e Anarquia, versão de Guilherme Ismael,

Vitorino, Arcádia, Lisboa, 1973.

Pergaminho, Lisboa, 1994.

Autobiografia

Arthur Hugh Clough

John Henry Newman

Poemas

Apologia pro Vita Sua

Tradução de Manuela Praça, com revisão,

Christina Rossetti

prefácio e notas de Fernando Mello Moser,

Poemas

Verbo, Lisboa, 1974.

■

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

O Assentimento Religioso

O Monte dos Vendavais

[A Grammar of Assent]

Tradução de Maria Franco, Círculo de

A Ideia de Un iversidade

Leitores, Lisboa, 1988.

William Makepeace Thackeray

Anthony Trollope

Fei ra das Va idades

Os Romances [da chamada série] de

Tradução de Leyguarda Ferreira, Romano

Ba rsetshire

Torres, Lisboa, 1946.

Os Romances [da chamada série] de

A História de Henry Esmond

Pal liser

Tradução de Campos Lima, Inquérito,

A Quinta Orley

Lisboa, 1944.

Como Vivemos agora

George Meredith

Poemas

Lewis Carroll

O Egoísta

Obras Com pletas

Existe uma versão portuguesa com o título

Há as seguintes versões: Alice do Outro

O Grande Egoísta, tradução de Mário da

Lado do Espelho, tradução de Yolanda

Costa Pires, Romano Torres, Lisboa, 1959.

Artiaga, Nina Videira e Luís Lobo, Editorial

Estampa, Lisboa, 1971. Alice no País das

Francis Thompson

Maravilhas, tradução de Maria Filomena

Poemas

Duarte, Publicações Dom Quixote, Lisboa,

1988. A Caça ao Snark, tradução de Manuel

Lionel Johnson

Resende, Afrontamento, Porto, 1985.

Poemas

Edward Lear

O Nonsense Completo

Robert Bridges

Este título remete para [todas J as obras

Poemas

nonsense de Edward Lear, organizadas por

Holbrook Jackson em 1947. Há a seguinte

Gilbert Keith Chesterton

versão: O Livro dos Disparates, tradução de

Poemas Coligidos

Vera Pinto/Luís Manuel Gaspar, Terramar,

O Homem Que Era Qui nta-Fei ra

Mem Martins, 1990.

Tradução de Domingos Arouca, Círculo de

George Gissing

Leitores, Lisboa, 1972.

Rua New Grub

Samuel Buttler

Algernon Charles Swinburne

Erewhon

Poemas e Ca rtas

Tradução de Franco de Sousa, Galeria

Panorama, Lisboa, s/ d.

Charlotte Bronte

Caminho da Vida

Jane Eyre

[The Way of Ali Flesh]

Tradução de João Gaspar Simões, Difel,

Tradução de Leyguarda Ferreira, Romano

Lisboa, 1 983.

Torres, Lisboa, 1957 (2.ª edição).

Vi llete

Existe uma tradução com o título

W. S. Gilbert

Villete ou

Um Colégio de Raparigas; versão de Ersílio

Peças Com pletas de Gi lvert e Sullivan

Cardoso, Portugália, Lisboa, 1 958.

As Baladas de Bab

Emily Bronte

Wilkie Collins

Poemas

O Diama nte da Lua

Tradução de Mário Domingues, Romano
de Alberto Candeias, Círculo de Leitores,
Torres, Lisboa, 1956.

Lisboa, 1982.

A Mulher de Branco

Silas Marner

Tradução de Maria Filomena Duarte,

Tradução de Adolfo Casais Monteiro,

Publicações Europa-América, Mem Martins,

Inquérito, Lisboa, s/ d.

1987.

O Moinho à Beira do Rio

Sem Nome

Tradução de João Cabral do Nascimento,

Círculo de Leitores, Lisboa, 1973.

Coventry Patmore

Middlemarch

Odes

Existe uma versão portuguesa truncada com

o título A Vida Era assim em Middlemarch,

James Thompson

tradução de Mário Domingues, Romano

(Bysshe Vanolis)

Torres, Lisboa, 1956.

A Cidade da Noite Terrível

Daniel Deronda

Oscar Wilde

Robert Louis Stevenson

Peças

Ensaaios

Existe um volume intitulado Teatro de Oscar

Raptado

Wilde, que inclui as seguintes peças: O Leque

de Lady Windermere, Uma Mulher sem

O Médico e o Monstro

Importância; Um Marido Ideal, A Importância

[Dr. Jekyll and Mr. Hyde]

de Ser Severo, tradução de Januário Leite,

Tradução de João Costa, Círculo de Leitores,

com prefácio de João Gaspar Simões,

Lisboa, 1978.

Portugal, Lisboa, s/ d. A peça Salomé

A Ilha do Tesouro

tem tradução de Isabel Barbudo, Estampa,

Tradução de Alexandre Pinheiro Torres,

Lisboa, 1992.

Civilização, Porto, 1961.

O Retrato de Dorian Gray

As Novas Mil e Uma Noites

Tradução de Januário Leite, Círculo de

Leitores, Lisboa, 1990.

O Senhor de Balthazar

William Morris

O Crítico como Artista

[The Artist as Critic]. (Incluído em Intenções:

William Morris

Quatro Ensaios sobre Estética, tradução de

Os Primeiros Romances 1 : Poemas

António Feijó, Cotovia, Lisboa, 1992.)

O Pa ra íso Terreno

Ca rtas

O Poço no Fim do Mu ndo

Notícias de Parte Nenhuma

John Davidson

Baladas e Canções

Bram Stoker

Drácula

Ernest Dowson

Tradução de Ana Maria Rodrigues, Círculo

Poemas Completos

de Leitores, Lisboa, 1993.

George Eliot

George Macdonald

Lilith

Adam Bede

Existe uma versão portuguesa com o título

Nas Costas do Vento Norte

O Noivado de Adam Bede, tradução de

António Vilalva, Livraria Romano Torres,

Lisboa, 1959; e uma outra com o título

< < Romance » corresponde ao inglês romance¹ e não a O Carpinteiro do Vale dos Fenos, tradução

novel. Acerca desta questão, veja-se a nota da p. 142.

1

2

3

4

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

ALEMANHA

Jeremias Gotthelf

Novalis

A Aranha Negra

(Friedrich von Hardenberg)

Tradução de Elviro Augusto Rocha Gomes,

Porto Editora, Porto, 1972.

Os H i nos à Noite

Tradução de Fiama Hasse Pais Brandão,

Adalbert Stifer

Assírio & Alvim, Lisboa, 1988.

Verão de S. Martinho

Contos

Aforismos

Há as seguintes versões: Fragmentos,

Friedrich Schlegel

tradução de Mário Cesariny, Assírio &

Crítica e Aforismos

Alvim, Lisboa, 1986. Fragmentos, tradução

de Rui Chafes, Assírio & Alvim, Lisboa,

Georg Büchner

1992.

A Morte de Danton

Tradução de Orlando Neves, Início, Lisboa,

Jacob and Wilhelm Grimm

1967.

Contos

Woyzewck

Há várias versões portuguesas.

Tradução de António Henrique Conde,

Eduard Morike

Centro de Documentação do Cendrev,

Évora, 1992.

Poemas Escolhidos

A Viagem de Moza rt a Praga

Heinrich Heine

Tradução de Fernando Lopes-Graça,

Poemas Completos

Inquérito, Lisboa, 1943.

Theodor Storm

Richard Wagner

O Lago de l m men

O Anel do N i belu ngo

Tradução de Luís Rebelo, Inquérito, Lisboa,

Há uma versão portuguesa da tetralogia, sem

1946.

indicação do nome do tradutor e publicada
em volumes separados, edição de Manuel B.

Poemas

Calarrão, Lisboa, 1952-53.

Gottfried Keller

Friedrich Nietzsche

O Verde Henrique

O Nascimento da Tragédia

Contos

Tradução de Teresa Cadete, Círculo de

Há as seguintes versões: Os Fatos Fazem os
Leitores, Lisboa, 1986.

Homens, tradução de Hildegart Bettencourt

Para Além do Bem e do Mal

e Fernando Lopes-Graça, Inquérito, Lisboa,

Tradução de Carlos Morujão, Círculo de

1942.

Leitores, Lisboa, 1987.

Pequena Lenda da Dança

A Genealogia da Moral

Tradução de Paulo Quintela, Universidade

Tradução de José Miranda Justo, Círculo de
de Coimbra, 1943.

Leitores, Lisboa, 1997.

Don Corrêa

A Vontade de Poder

Tradução de Cordeiro Ramos, Guimarães

Editores, Lisboa, 1960.

Theodor Fontane

Effi Briest

E. T. A. Hoffman

O Elixir do Diabo

Stefan George

Contos

Poemas Escolhidos

RÚSSIA

Ivan Turgueniev

Alexandre Pushkin

Apontamentos de Um Desportista

Contos em Prosa Com pletos

Um Mês no Campo

Antologia Poética

Pais e Filhos

Eugene Onegin

Tradução de João Gaspar Simões, Presença,

Poemas Narrativos

Lisboa, 1963.

Boris Godunov

Na Véspera

O Primeiro Amor

Nikolai Gogol

Tradução de Franco de Sousa, Círculo de

Contos Completos

Leitores, Lisboa, 1968.

Há as seguintes versões: Tarass Bulha,

tradução de João Gaspar Simões, Portugalá,

Fedor Dostoievski

Lisboa, 1964, 2.^a edição. A Cidade do

A Voz Subterrânea

Sossego e O Capote, tradução de Ana Féria

Tradução de Natália Nunes, Ibis, Amadora,

e A. Nogueira Santos, Publicações Europa 1968.

-América, Mem Martins, 1971. A Noite

Crime e Castigo

de Natal: Serões Numa Herdade perto de

Tradução de Maria Franco, Círculo de

Dikanka, tradução de José Loureiro, Diabril,

Leitores, Lisboa, s/ d.

Lisboa, 1976.

O Idiota

Almas Mortas

Tradução de Maria Armanda Falcão e José

Tradução de José António Machado,

Tengarrinha, Portugal, Lisboa, 1963.

Estampa, Lisboa, 1993.

Os Demónios

O Inspector-Geral

Tradução de Reis Madeira, Círculo de

Tradução de Orlando Neves, Livraria

Leitores, Lisboa, 1983.

Civilização, Porto, 1968.

Os Irmãos Kara-mazov

Tradução de Maria Franco, Círculo de

Mikhail Lermontov

Leitores, Lisboa, 1981.

Poemas Narrativos

Novelas

Um Herói do Nosso Tempo

Há vários textos traduzidos em português.

Tradução de Luís Eugénio Ferreira,

Publicações Europa-América, Mem Martins,

Leão Tolstói

1959.

Os Cossacos

Sergey Aksakov

Guerra e Paz

Ana Ka renina

Crónica de Fa mília

A Confissão

Alexandre Herzen

O Poder das Trevas

Novelas

O Meu Passado

Todas as obras referidas constam da

e os Meus Pensa mentos

monumental edição em sete volumes das

Da Outra Margem

Obras Completas de Tolstoi, vários tradutores,

Arcádia, Lisboa, 1972.

Ivan Goncharov

Nikolai Leskov

A Fragata Paliada

Contos

Oblomov, o Magn ífico Preg uiçoso

Há a seguinte versão: O Vagabundo

Tradução de Daniel Gonçalves, Círculo de

Encantado [Contos e Novelas], tradução de

Leitores, Lisboa, 1973.

Manuel de Seabra, Futura, Lisboa, 1975.

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Aleksandr Ostrovski

Ralph Waldo Emerson

A Tem pestade

Natu reza

Ensaaios, primeira e segunda série

Nikolai Chernyshevsky

Homens Representativos

Que Se Deve Fazer?

A Condução da Vida

Aleksandr Blok

Diários

Os Doze e Outros Poemas

Poemas

Anton Tchekov

Emily Dickinson

Os Contos

Poemas Com pletos

Há as seguintes versões: Contos Escolhidos,

Existe o seguinte volume: 80 Poemas de

selecção e tradução de Mário Braga,

Emily Dickinson, tradução e apresentação de

Civilização, Porto, 1969. A Enfermaria

Jorge de Sena, Edições 70, Lisboa, 1978.

n.º 6 e Outros Contos, sem nome de tradutor,

Walt Whitman

Verbo, Lisboa, 1972. Histórias Russas,

tradução de Maria Ondina, Livros do

Folhas de Erva, primeira edição

Brasil, Lisboa, 1966. Os Tzibukine, tradução

Folhas de Erva, terceira edição

de Maria Eugénia Cunhal, Portugália,

Poemas Completos

Lisboa, 1963.

Dias Exemplares

As Peças Maiores

Há as seguintes traduções: Canto de Mim

Há as seguintes versões: A Gaivota, tradução

Mesmo, versão de José Agostinho Baptista,

de Fiama Hasse Pais Brandão, Relógio

Assírio & Alvim, Lisboa, 1992. Cá/amo,

d'Água, Lisboa, 1992. Tio Vânia: Cenas da

versão de José Agostinho Baptista, Assírio

Vida no Campo, tradução de Jorge Silva

& Alvim, Lisboa, 1984. Cântico da Estrada

Melo, Estampa, Lisboa, 1978. Três Irmãs,

Larga, versão de Célia Henriques e Vítor

tradução de Augusto Sobral, Carol Loff e

Silva Tavares, & Etc., Lisboa, 1987.

Rui Mendes, Relógio d'Água, Lisboa, 1988.

O Jardim das Cerejas, tradução de João

Nathaniel Hawthorne

Lourenço e Vera Sampayo de Lemos, Teatro

A Letra Encarnada

Aberto, Lisboa, 1987.

Tradução de Fernando Pessoa, introdução

de George Monteiro, Publicações Dom

Quixote, Lisboa, 1988.

Contos e Esboços

Há a seguinte versão: Contos Escolhidos,

ESTADOS U N I DOS

tradução de Olinda Gomes Fernandes,

Washington Irving

Civilização, Porto, 1975.

O Álbum

O Fauna de Mármore

Sem nome do tradutor, Romano Torres,

William Cullen Bryant

Lisboa, 1950.

Poemas Coligidos

Livros de Notas

James Fenimore Cooper

Herman Melville

O Matador de Veados

Moby Dick

Tradução de Alfredo Margarido

John Greenleaf Whittier

e Daniel Gonçalves, Relógio d'Agua,

Poemas Coligidos

Lisboa, 1990 (dois volumes).

Os Contos de Piazza

Henry Adams

Billy Budd

A Educação de Henry Adams

Tradução de José Estêvão Sasportes, Livros

Mont-Saint-Michel e Chartres

do Brasil, Lisboa, 1963.

Poemas Coligidos

Ambrose Bierce

Clarel

Antologia de Textos

Edgar Allan Poe

Há as seguintes versões: É Possível?, tradução

Poesia e Contos

de Pedro Reis, Amigos do Livro, Lisboa,

Há vários textos traduzidos em português.

1977. Fábulas Fantásticas, tradução de João

Fonseca Amaral, Estampa, Lisboa, 1977,

Ensaio e Recensões

2.ª edição.

Aventuras de Arthur Gordon Pym

Tradução de Eduardo Guerra Carneiro,

Louisa May Alcott

Estampa, Lisboa, 1988 (2.ª edição).

Mulherezi n has

Eu reka

Tradução de Maria da Graça Moura Brás,

Círculo de Leitores, Lisboa, 1971.

Jones Very

Ensaaios e Poemas

Charles W. Chesnutt

Textos Ficcionais Cu rtos

Frederick Goddard Tuckerman

Kate Chopin

O Grilo e Outros Poemas

O Desperta r

Henry David Thoreau

William Dean Howells

Walden

A Ascensão de Silas Lapham

Poemas

U m Exemplo Moderno

Ensaaios

Stephen Crane

Está traduzido o seguinte ensaio:

A Desobediência Civil, versão de Manuel João

Sob a Bandeira da Coragem

Gomes, Antígona, Lisboa, 1987.

Tradução de Sophie Penberthy Vinga,

Publicações Europa-América, Mem Martins,

Richard Henry Dana, Jr.

1984.

Two Years Before the Mast

Histórias e Poemas

Henry James

Frederick Douglass

Retrato Duma Senhora

Narrativa da Vida de Frederick

Tradução de Cabral do Nascimento, Círculo

Douglass, Um Escravo Americano no

de Leitores, Lisboa, 1980.

Henry Wadsworth Longfellow

Os Bostonianos

A Primeira Casa Massinista

Poemas Escolhidos

A Idade Desastrada

Sidney Lanier

Novelas e Contos

Poemas

Há as seguintes versões: O Altar dos Mortos

e Outras Histórias, tradução de Manuel João

Francis Parkman

Gomes, Estampa, Lisboa, 1978.

A França e a Inglaterra

A Fera na Selva

na América do Norte

Tradução de Maria Teresa Guerreiro, Assírio

A Senda da Califórnia e do Oregon

& Alvim, Lisboa, 1986.

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Os Embaixadores

U m America no [de Connecticut] na

As Asas da Pom ba

Corte do Rei Artur

A Taça Dourada

Sem nome de tradutor, Edições Fernando

Pereira, Lisboa, 1979.

[Ihe Golden Bowl]

Tradução de Carlota Pracana, Círculo de

Leitores, Lisboa, 200 1.

William James

As Va riedades da Experiência

Harold Frederic

Religiosa

A Condenação de Theron Ware

Prag matismo

Mark Twain

Frank Norris

Novelas Com pletas

O Polvo

Há vários textos traduzidos.

Sarah Orne Jewett

As Aventuras de H uckleberry Finn

Tradução de Daniel Augusto Gonçalves,

O País dos Abetos e Outras Histórias

Civilização, Porto, 1978.

Há uma versão de O País dos Abetos da

A Pista de Corridas do Diabo

autoria de Amélia Franqueira, Civilização,

Porto, 1977.

Número Quarenta e Quatro:

O Estranho Misterioso

Trumbull Stickney

Wilson Cabeça de Pudim

Poemas

1

D

A Idade Caótica :

Uma Profecia Caótica 1

Não estou tão confiante nesta lista como estava em relação às outras três.

A profecia cultural é sempre para os idiotas. Nem todas as obras aqui apresentadas podem provar que são canónicas, pois a sobrepopulação literária é um perigo para muitas delas. Mas não excluí nem incluí na base de qualquer política cultural, fosse ela qual fosse. Aquilo que omiti parece-me ser o que está condenado a transformar-se em peças de período - até mesmo os seus apoiantes «multiculturalistas» se virarão contra elas dentro de mais ou menos duas gerações, a fim de abrir espaço para textos melhores. Aquilo que aqui se encontra reflecte sem dúvida alguns acidentes do meu gosto pessoal, mas não representa, de modo nenhum, as minhas inclinações idiossincráticas.

Sempre que possível, apresento as traduções portuguesas disponíveis no circuito comercial ou em bibliotecas. Com algumas poucas excepções, só refiro traduções publicadas nos últimos 30/ 40 anos. Isto não significa necessariamente uma consonância com os critérios de tradução que lhes estão subjacentes. Quando há mais de uma versão da mesma obra, sigo um critério selectivo que só a mim responsabiliza, referindo sumariamente, e quando necessário, a existência de outras versões.

Sigo o critério de traduzir os títulos das obras. Nos casos mais duvidosos mantenho o título indicado por Harold Bloom.

Coloco entre parênteses rectos as clarificações de alguns títulos, sempre que tal se me afigura útil para o leitor não espe◆

cialista.

Alguns dos autores referidos neste apêndice encontram-se incluídos em numerosas antologias entretanto publicadas no nosso país, designadamente na de Jorge de Sena: *Poesia do Século XX* (De Thomas Hardy a C. V Cattaneo), Editorial Inova, Porto, 1 982. Não creio que se justifique a inventariação de todas elas.

cas. Robert Lowell e Philip Larkin estão aqui porque parece que sou o único crítico vivo que considera que eles têm sido sobrevalorizados. Estou, por isso, provavelmente errado, devendo reconhecer que considerações extra-estéticas me impedem a visão, que é algo que abomino e tento sempre evitar. Contudo, pudesse eu voltar dos mortos daqui a meio século e não ficaria surpreso ao descobrir que Lowell e Larkin são peças de período, tal como o são muitos dos que eu excluí. Mas os críticos não fazem os cânones, do mesmo modo que os grupos ressentidos não conseguem criá-los, e pode até acontecer que os poetas do futuro confirmem Lowell e Larkin como autores canónicos ao descobrirem que eles constituem influências inelutáveis.

ITÁ L I A

Eugenio Montale

Luigi Pirandello

A Tem pestade

Máscaras Nuas: Cinco Peças de Teatro

e Outras Coisas: Poemas

Há as seguintes versões: Esta Noite

As Ocasões: Poemas

Improvisa-se, tradução de J. A. Osório

De Outra Maneira:

Mateus e Luís Miguel Cintra, Estampa,

Poemas últimos e Primeiros

Lisboa, 1994, 2.^a edição. Seis Personagens à

A Segunda Vida da Arte:

Procura de Autor, tradução de Gino Saviotti,

Ensaio Escolhidos

Contraponto, Lisboa, 1979.

Salvatore Quasimodo

Gabriele D' Annunzio

Textos Escolhidos: Poemas

Maia: Em Louvor da Vida

e Discurso sobre a Poesia

Dino Campana

Tommaso Landolfi

Ca nções Órficas

A M u l her de Gogol

Umberto Saba

e Outras Histórias

H i stórias e Recordações

Leonardo Sciascia

Poemas

O Dia da Vergonha

Giuseppe Tomasi di Lampedusa

Tradução de Carmen González, Publicações

O Leopardo

Europa-América, Mem Martins, 1968.

Tradução de Rui Cabeçadas, Círculo de

O Contexto: Uma Paród ia

Leitores, Lisboa, 1987.

Tradução de Maria José de Lencastre,

Guiseppe Ungaretti

Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1987.

Poemas Escolhidos

O Mar Cor de Viinho

Há a seguinte versão: Sentimento do

Tradução de José Colaço Barreiros,

Tempo, tradução de Orlando de Carvalho,

Caminho, Lisboa, 1996.

Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1971.

O Refúgio Soterrado:

Pier Paolo Pasolini

Poemas Escolhidos

Poemas

Cesare Pavese

O Barão Trepador

Trabalhar Cansa

Tradução de José Manuel Calafate,

Tradução de Carlos Leite, Cotovia, Lisboa,

Teorema, Lisboa, 1 986.

1997.

Se N u ma Noite de I nverno

Diá logos com Leucà

Um Viaja nte

Tradução de Maria de Lurdes Sirgado

Primo Levi

Ganho e José Manuel de Vasconcelos, Vega,

Se não agora  qua ndo?

Lisboa, 1993 (3.ª edição).

Tradução de José Colaço Barreiros,

Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1988.

Antonio Porta

Poemas Coligidos

Beijos de Um Outro Sonho: Poemas

O Sistema Periódico

Tradução de Maria do Rosário Pedreira e

António Miguel Saraiva, Gradiva, Lisboa,

1975.

ESPANHA

Italo Svevo

Miguel de Unamuno

A Consciência de Zeno

Três Novelas Exemplares

Tradução de Maria Franco e João Cabral do

Nascimento, Minerva, Lisboa, s/d.

Vida de Dom Quixote

Senel idade

Antonio Machado

Tradução de Maria Aurélia de Freitas,

Poemas Escolhidos

Relógio d' Agua, Lisboa, 1987.

Juan Ramón Jiménez

Giorgio Bassani

A Realidade Invisível: Poemas

A Garça-Reia

Há uma Antologia Poética com selecção e

tradução de José Bento, Relógio d' Agua,

Natalia Ginzburg

Lisboa, 1992.

Família

Pedro Salinas

Elio Vittorini

A M i n ha Voz por Tua Causa, Poemas

Mul heres de Messina

Tradução de Nunes Martinho, Portugaláia,

Jorge Guillén

Lisboa, 1966.

Guillén acerca de Guillén: A Poesia e

o Poeta

Alberto Moravia

1 934

Vicente Aleixandre

Tradução de Mário de Brito, Presença,

Saudade da Luz: Poemas Escolhidos

Lisboa, 1984.

Existe uma Antologia de Vicente Aleixandre,

tradução de José Bento, Editorial Inova,

Andrea Zanzotto

Porto, 1977. Há também os seguintes

Poesia Escolhida

volumes: A Destruição ou o Amor,

tradução de Luís Pignatelli, Publicações

Italo Calvino

Dom Quixote, Lisboa, 1977. Poemas de

As Cidades Invisíveis

Consumação/Diálogos do Conhecimento,

Tradução de José Colaço Barreiros,

tradução de Armando Silva Carvalho, Liber,

Teorema, Lisboa, 1994 (2.ª edição).

Lisboa, 1979.

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Federico García Lorca

Joan Perucho

Poemas Escolhidos

As H i stórias Naturais

Há as seguintes versões: Trinta e Seis Poemas

Tradução de Artur Guerra, Teorema, Lisboa,

e Uma Aleluia Erótica, tradução de Eugénio

1990.

de Andrade, Editorial Inova, Porto, 1968.

Antologia Poética, selecção e tradução de

Merce Rodoreda

José Bento, Relógio d'Água, Lisboa, 1993.

O Tempo das Pomboas

Nova Iorque Num Poeta, tradução de António

Moura, Hiena, Lisboa, 1992.

Pere Gimferrer

Bodas de Sangue

Poemas Escolhidos

Yerma

Salvador Espriú

Tradução de Orlando Vitorino e Azinhal

La Pel l de Brau: Poemas

Abelho, Teoremas de Teatro, Lisboa, 1955.

Há uma versão com o título A Pele de Touro,

A Casa de Bernarda Alba

tradução de Manuel Seabra, Publicações

Tradução de Gonçalo Gomes, Publicações

Dom Quixote, Lisboa, 1975.

Europa-América, Mem Martins, 1993.

Rafael Alberti

A I nsónia da Coruja: Poemas

P O R T U G A L

Luis Cernuda

Fernando Pessoa

Poemas Escolhidos

O Guardador de Reban hos

Há uma Antologia Poética com selecção e

Na tradução inglesa de Edwin Honig e Susan

tradução de José Bento, Cotovia, Lisboa,

M. Brown.

1990.

Poemas

Miguel Hernández

Na tradução inglesa de Edwin Honig e Susan

Poemas Escolhidos

M. Brown.

Há uma Antologia Poética com selecção e

Poemas Escolhidos

tradução de José Bento, Publicações Dom

Na tradução de Peter Rickard.

Quixote, Lisboa, 1993.

Sempre Desl umbrado:

Blas de Otero

Prosa Escolhida

Poemas Escolhidos

Na tradução inglesa de Edwin Morgan.

Camilo José Cela

Livro do Desassossego

A Colmeia

Na tradução inglesa de Alfred Mac Adam.

Tradução de Victor Filipe, Círculo de

Jorge de Sena

Leitores, Lisboa, 1990.

Poemas Escolhidos

Juan Goytisolo

Espaço em Movimento

José Saramago

Memorial do Convento

José Cardoso Pires

Balada da Praia dos Cães

CATALUNHA

Claudio Riba

Sophia de Mello Breyner

Poemas Escolhidos

Poemas Escolhidos

J. V. Foix

Eugénio de Andrade

Poemas Escolhidos

Poemas Escolhidos

F RANÇA

René Daumal

Anatole France

Monte Análogo

A I l ha dos Pinguins

Tradução de Maria de Lurdes Júdice

e F. Leão Maia, Vega, Lisboa, 1992.

Tradução de Sampaio Marinho, Publicações

Europa-América, Mem Martins, 1978.

Jean Genet

Tha·is

Nossa Senhora das Flores

Alain-Fournier

Tradução de Aníbal Fernandes, Difel,

O Grande Meaul nes

Lisboa, 1 986.

Tradução de Armindo Rodrigues,

Diário de Um Lad rão

Publicações Europa-América, Mem Martins,

Tradução de Maria Helena Albarran,

1972.

Publicações Europa-América, Mem Martins,

1973.

Marcel Proust

Em busca do Tempo Perdido

A Varanda

Tradução de Armando Silva Carvalho,

Tradução de Mário Quintana, Livros do

Presença, Lisboa, 1976.

Brasil, Lisboa, s/d, «Um Amor de Swann»

(segunda parte do volume 1 de Em busca do

Jean Giraudoux

Tempo Perdido, tradução de Miguel Serras

Pereira, Difel, Lisboa, 1984).

Quatro Peças de Teatro

André Gide

Alfred Jarry

O I moralista

Obras Escolhidas

Córidon

Há as seguintes versões: O Super Macho,

Aventuras de Lafcadio (As Caves do

tradução de Luísa Neto Jorge, Afrodite,

Vaticano)

Lisboa, 1975. Os Dias e as Noites/O Amor

Os Moedeiras Falsos

Absoluto, tradução de Manuel João Gomes,
Tradução de Isabel St. Aubyn, Círculo de
Estampa, Lisboa, 1981. Mestre Ubu, tradução
Leitores, Lisboa, 1994.

de Luís de Lima e Alexandre O'Neill,

Colette

Minotauro, Lisboa, s/ d.

Histórias Coligidas

Jean Cocteau

Há as seguintes versões: A Ingénua Libertina,
tradução de Fernanda Pinto Rodrigues,

A Máquina Infernal

Publicações Europa-América, Mem Martins,
e Outras Peças de Teatro

1980. Saha, a Gata, tradução de Ana Fontes,

Há as seguintes versões: Os Cavaleiros da
Colares Editora, Sintra, 1993. Gigi, tradução
Távola Redonda, tradução de Herlânder
de José Saramago, Estúdios Cor, Lisboa, 1964.

Peyroteo, Edição do Centro Universitário

O Retiro Sentimental

de Lisboa, Lisboa, 1957. A Voz Humana,
Tradução de Franco de Sousa, Círculo de

tradução de António Ramos Rosa, Assírio &

Leitores, Lisboa, 1987.

Alvim, Lisboa, 1989.

George Bataille

Guillaume Apollinaire

O Azul do Céu

Tradução de Pedro Tamen, Edições António

Textos Escolhidos

Ramos, Lisboa, 1978.

Há as seguintes versões: Tirésias, tradução de

Goulart Nogueira e Lopo de Albuquerque,

Louis-Ferdinand Céline

Contraponto, Lisboa, s/ d. O Heresiarca e C.,

Viagem ao Fim da Noite

tradução de José Carlos Rodrigues, Vega,

Tradução de Aníbal Fernandes, Círculo de

Lisboa, 1990. A Mulher Sentada, tradução

Leitores, Lisboa, 1989.

de Luísa Neto Jorge, Estampa, Lisboa, 1 987,

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

2.^a edição. As Onze Mil Vergas, tradução

Michel Leiris

de Maria Emília Ferros Moura, Círculo de

Idade de Homem

Leitores, Lisboa, 1988. O Poeta Assassinado,

Tradução de Maria Helena e Manuel

tradução de Aníbal Fernandes, Estampa,

Gusmão, Estampa, Lisboa, 1971.

Lisboa, 1989.

Raymond Radiguet

André Breton

O Baile do Conde d'Orgel

Poemas

Tradução de Franco de Sousa, Círculo de

Há uma selecção e tradução de Ernesto

Leitores; Lisboa, 1985.

Sampaio, Assírio & Alvim, Lisboa, 1994.

Manifestos do Surrealismo

Jean-Paul Sartre

Tradução de Pedro Tamen, com prefácio

A Porta Fechada

de Jorge de Sena, Moraes, Lisboa, 1985

Tradução de Virgínia Mendes, in Teatro

(4.^a edição revista e aumentada).

Contemporâneo, Presença, Lisboa, 1965.

Paul Valéry

A Náusea

Tradução de António Coimbra Martins,

A Arte da Poesia

Guimarães Editores, Lisboa, 1965.

Há a seguinte versão: Discurso sobre a

Estética, Poesia e Pensamento Abstracto,

Saint Genet

tradução de Pedro Sachatt Pereira, Vega,

As Pa lavras

Lisboa, 1995.

Tradução de J. Guinsburg, Bertrand, Lisboa,

Textos Escolhidos

1982 (6.ª edição).

Há as seguintes versões: O Senhor Teste,

O Idiota da Família: Gustave Flaubert

tradução de Aníbal Fernandes, Relógio

d'Água, 1985. Cemitério Marinho, tradução

Simone de Beauvoir

de Pedro José Leal, Hiena, Lisboa, 1987.

Introdução ao Método de Leonardo da Vinci,

O Segundo Sexo

tradução de José Martins Garcia, Arcádia,

Tradução de Sérgio Milliet, Círculo de

Lisboa, 1979.

Leitores, Lisboa, 1976.

René Char

Albert Camus

Poemas

O Estrangeiro

Existe a seguinte antologia:

Tradução de António Quadros, Livros do

Este Fanático

Brasil, Lisboa, 1984.

das Nuvens, selecção de Marie-Claude Char

e Yvette K. Centeno, tradução de Yvette K.

A Peste

Centeno, Cotovia, Lisboa, 1996.

Tradução de Ersílio Cardoso, Livros do

Brasil, Lisboa, 1985.

Paul Éluard

A Queda

Poemas Escolhidos

Tradução de José Terra, Livros do Brasil,

Há a seguinte antologia: Algumas das

Lisboa, 1981.

Palavras, selecção e tradução de António

Ramos Rosa, Publicações Dom Quixote,

O Homem Revoltado

Lisboa, 1 977.

Tradução de Virgínia Mota, Livros do Brasil,

Lisboa, 1985.

Louis Aragon

Poemas Escolhidos

Henri Michaux

Textos Escolhidos

Jean Giono

Há as seguintes versões: O Infinito

O Cava leiro no Tel hado

Turbulento, tradução de Luísa Neto Jorge,

Iniciativas Editoriais, Lisboa, 1977. No País

Philip Jaccottet

da Magia, tradução de Aníbal Fernandes,

Poemas Escolhidos

Hiena, Lisboa, 1987. Nós Dois Ainda,

selecção e tradução de Rui Caeiro, & Etc.,

Charles Péguy

Lisboa, 1988. Um Certo Plume, tradução de

O Mistério da Caridade de Joana d'Arc

Luís Matos da Costa, Hiena, Lisboa, 1982

Benjamin Péret

Edmond Jabes

Poemas Escolhidos

O Livro das Perguntas

Poemas Escolhidos

André Malraux

Há a seguinte versão: A Obscura Palavra

Os Conquistadores

do Deserto, selecção e tradução de Pedro

Tradução de Armindo Rodrigues, Livros do

Tamen, Cotovia, Lisboa, 1991.

Brasil, Lisboa, 1963.

A Estrada Real

Saint-John Perse

Tradução de Ana Luísa Faria, Publicações

Ana base

Dom Quixote, Lisboa, 1991.

Tradução de José Daniel Ribeiro, Relógio

A Condição Humana

d'Água, Lisboa, 1992.

Tradução de Jorge de Sena, Livros do Brasil,

Pássaros

Lisboa, 1978.

Tradução de Aníbal Fernandes, Hiena,

Lisboa, 1994.

A Esperança

Tradução de Judite Cortesão, Livros do

Exílio e Outros Poemas

Brasil, Lisboa, 1982.

Há uma Antologia Poética com tradução

As Vozes do Silêncio

de Carlos Cunha e Alfredo Margarida,

Guimarães Editores, Lisboa, 1961.

Tradução de José Júlio Andrade dos Santos,

Livros do Brasil, Lisboa, 1988.

Pierre Reverdy

François Mauriac

Poemas Escolhidos

Teresa Desqueyroux

Tristan Tzara

Tradução de Nataniel Costa, Presença,

Sete Manifestos Dada

Lisboa, 1991 (3.^a edição) .

Tradução de José Miranda Justo, Hiena,

O Deserto do Amor

Lisboa, 1987.

Tradução de Valentina Trigo de Sousa,

Publicações Europa-América, Mem Marti

Max Jacob

1974.

Poemas Escolhidos

O Demónio da Rectidão

Pierre-Jean Jouve

[La Pharisienne J

Tradução de Teixeira de Aguiar, Livros do

Poemas Escolhidos

Brasil, Lisboa, s/ d.

Francis Ponge

Jean Anouilh

Coisas: Textos Escolhidos

Beckett ou a Honra de Deus

Existe a seguinte versão: Alguns Poemas,

Tradução de Fernando Midões, Presença,

tradução de Manuel Gusmão, Cotovia,

Lisboa, 1965.

Lisboa, 1986.

Antígona

Jacques Prévert

Tradução de Manuel Breda Simões,

Pa lavras

Presença, Lisboa, 1965.

Tradução de Manuela Torres, Sextante

Eu rídice

Editora, Lisboa, 2007.

O Ensaio

O C Â N O N E O C I D E N T A L

Eugene Ionesco

Nathalie Sarraute

A Cantora Careca. As Cadeiras. A Lição

A Era da Suspeita

Estas três peças constam do primeiro

Tradução de Alfredo Margarida, Guimarães

volume de Teatro de Eugene Ionesco, tradução

Editores, Lisboa, 1963.

de Luís de Lima, com prefácio de Urbano

Tavares Rodrigues, Minotauro, Lisboa, 1962.

Planeta ri um

Amédée

Tradução d e Luísa Dacosta, Minerva,

Lisboa, 1963.

Vítimas do Dever

Rinoceronte

Claude Simon

Maurice Blanchot

A Relva

Tomás, o Obscuro

O Vento

Pierre Klossowski

Tradução de Mário Cesariny de Vasconcelos,

As Leis da Hospitalidade

Portugália, Lisboa, 1963.

O Baphomet

A Estrada da Flandres

Raymond Roussel

Marguerite Duras

Locus Solus

O Amante

Antonin Artaud

Tradução de Luísa Costa Gomes e Maria

Textos Escolhidos

Piedade Ferreira, Difel, Lisboa, 1994

(1 2.ª edição).

Estão traduzidos os seguintes textos: Para

Acabar de Vez com o Juízo de Deus, seguido

Robert Pinget

de O Teatro da Crueldade, versão de Luísa

Neto Jorge e Manuel João Gomes, & Etc.,

Fá bula

Lisboa, 1975.

O Libera Me Domine

Claude Lévi-Strauss

Essa Voz

Tristes Trópicos

Tradução de Jorge Constante Pereira,

Michel Tournier

Edições 70, Lisboa, 1993.

Sexta-Feira ou

Alain Robbe-Grillet

Os Lim bos do Pacífico

Le Voyeu r

Tradução de Fernanda Botelho, Relógio

Ciúme

d'Agua, Lisboa, 1992.

Tradução de Wanda Ruivo, Portugália,

Lisboa, 196 1 .

Marguerite Yourcenar

No Labiri nto

O Golpe de Misericórdia

Tradução de Alberto Sampaio, Ulisseia,

Tradução de Rafael Gomes Filipe,

Lisboa, 1955.

Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1987.

Entre Dois Tiros

Memórias de Ad riano

[Les Gommès]

Tradução de Maria Lamas, Ulisseia, Lisboa,

Tradução de Urbano Tavares Rodrigues,

1995 (9.ª edição).

Livros do Brasil, Lisboa, s/ d.

Projecto para Uma Revolução em

Jean Follain

Nova Iorque

Transparência do Mundo: Poemas

Para Um Novo Romance

Tradução de Alfredo Margarida, Presença,

Yves Bonnefoy

Lisboa, 1962.

Palavras na Pedra

G RÃ-B R ETA N H A e I R LAN DA

George Douglas Brown

A Casa das Persianas Verdes

William Butler Yeats

Antologia Poética

Thomas Hardy

Há as seguintes versões: Poemas, selecção e

A Bem-Amada

tradução de José Agostinho Baptista, Assírio

Sem indicação do nome do tradutor, mas

& Alvim, Lisboa, 1988. Os Pássaros Brancos e

com a tradução revista por Mariano Arnz

Outros Poemas, tradução de Maria de Lourdes

Franco, Minerva, Lisboa, 1952.

Guimarães e Laureano Silveira, Relógio

d'.Água, Lisboa, 1993. Dublin, 1 865

Gente da Floresta

- Cap

Martin, 1 939, tradução de José Agostinho

O Regresso

Baptista, Assírio & Alvim, Lisboa, 1996.

[The Return of the Native J

Peças de Teatro Col igidas

Tradução de Virgínia Mota, Século, Lisboa,
s/d.

Uma Visão

Tradução de Ana Luísa Faria, Relógio

O Mayor de Casterbridge

d'Água, Lisboa, 1994.

Tradução de Ana Maria Chaves, Publicações

Dom Quixote, Lisboa, 1995.

Mitologias

Existe a seguinte versão: As Tribos de

Longe da M u ltidão

Dann; Escritos sobre a Tradição e a Mitologia

Tradução de Cabral do Nascimento, Círculo

Irlandesa, selecção, prefácio, tradução, notas

de Leitores, Lisboa, 1992.

e glossário de Francisco Luís Parreira,

Editorial Usus, Lisboa, 1995.

Tess dos U bbervi lles

Tradução de Maria Emília Ferros Moura,

Círculo de Leitores, Lisboa, 1983.

George Bernard Shaw

Judas, o Obscuro

Os Pri ncipais Ensaíes Críticos

Tradução de Maria Franco e Cabral do

A Casa do Desgosto

Nascimento, Círculo de Leitores, Lisboa,

[Heartbreak House J

1988.

Pigma lião

Poemas Col igidos

Tradução de Fernando Mello Maser, Verbo,

Lisboa, 1972.

Rudyard Kipling

Sa nta Joana

Ki m

Major Barbara

Tradução de Ruth Delgado, Edições

Paulistas, Lisboa, 1960.

Volta a Matusa lém

H i stórias Col igidas

John Millington Synge

Há uma colectânea intitulada: Histórias

assim, tradução de Manuel Alberto, Relógio

Peças de Teatro Coligidas

d' Água, Lisboa, 1994.

Há seguinte versão: A Sombra da Ravina,

tradução de Jacinto Dinis, Edições Rui

Puck da Serra de Pook

Oliveira, Porto, 196 1 .

Poesia Completa

Sean O'Casey

A. E. Housman

Juno e o Pavão

Poemas Coligidos

A Charrua e as Estrelas

Tradução de Helena Barbas, Livros de Areia,

Max Beerbohm

Lisboa, 2007.

Zuleika Dobson

A Sombra de Um Guerreiro

Sete Homens e Dois Outros

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Joseph Conrad

David Lindsay

Lord J i m

Viagem a Arcturus

Tradução d e Maria d o Rosário Maia,

Círculo de Leitores, Lisboa, 1 980.

Arnold Benett

Conto da Carochinha

O Agente Secreto

[The Old Wives' Tale]

Tradução de Bernardo Brito e Cunha,

Círculo de Leitores, Lisboa, 1985.

Walter De la Mare

Nostromo

Poemas Colig idos

Tradução de Ana Maria Chaves e Fernando

Memórias de Um Anão

Ferreira Chaves, Publicações Dom Quixote,

Lisboa, 1994.

Wilfred Owen

Na Perspectiva do Ocidente

Poemas Col ig idos

Vitória

Isaac Rosenberg

Poemas Coligidos

Ronald Firbank

Cinco Romances

Edward Thomas

Poemas Coligidos

Ford Madox Ford

O Fim da Parada

Robert Graves

O Bom Soldado

Poemas Coligidos

Tradução de Teima Costa, Teorema,

Rei Jesus

Lisboa, 2004.

Edwin Muir

W. Somerset Maugham

Poemas Coligidos

Antologia de Contos

Estão traduzidos muitos dos contos deste

David Jones

autor, distribuídos por várias publicações.

Entre Parênteses

Um Gosto e Seis Vinténs

Os Anátemas

Tradução de Roberto Ferreira, Livros do

John Galsworthy

Brasil, Lisboa, 1986.

A Família Forsyte

John Cowper Powys

Tradução de Isabel Nunes, Publicações

Europa-América, Mem Martins, 1991.

Wolf Solent

Um Romance de Glastonbury

E. M. Forster

A Mansão

Saki (H. H. Munro)

[Howard's End]

Os Contos

Tradução de Gabriela Braga, introdução de

Há as seguintes versões: Contos Escolhidos,

José Guardado Moreira, Círculo de Leitores,

tradução de Daniel Gonçalves, Livraria

Lisboa, 1992.

Civilização, Porto, 1969. A Tela Humana,

Passagem para a Índia

tradução de Isabel Cisneiros, Vega, Lisboa,

Tradução de Bernardette Pinto Leite,

1995.

Publicações Europa-América, Mem Martins,

1988.

H. G. Wells

Os Romances de Ficção Científica

Frank O'Connor

Há várias obras traduzidas.

Histórias Coligidas

O. H. Lawrence

Ulisses

Poemas Completos

Existem duas versões importantes,

Há as seguintes versões: Gencianas Bávaras e

designadamente a de António Houaiss,

Outros Poemas, tradução de João de Almeida

Círculo de Leitores, Lisboa, 1983, e a de

Flor, A Regra do Jogo, Lisboa, 1983. Os

João da Palma-Ferreira, Livros do Brasil,

Animais Evangélicos e Outros Poemas,

Lisboa, 1989.

tradução de Maria de Lourdes Guimarães,

Fin nega ns Wa ke

Relógio d'Água, Lisboa, 1994.

Samuel Beckett

Estudos de Literatu ra Americana

Clássica

M u rphy

Tradução de José Manuel Simões, Círculo

Contos Completos

de Leitores, Lisboa, 1974.

Há vários textos traduzidos.

Watt

Filhos e Amantes

Molloy

Tradução de Ana Maria Chaves, Círculo de
Leitores, Lisboa, 1995.

Tradução de Rui Guedes da Silva, Editorial
Presença, Lisboa, s/ d.

O Arco-Íris

Tradução de Maria Carlota Pracana, Círculo
Malone Está a Morrer
de Leitores, Lisboa, 1994.

Tradução de Miguel Serras Pereira,
Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1993.

Mulheres Apaixonadas

Tradução de Lucília Rodrigues, Círculo de
O Inominável
Leitores, Lisboa, 1995.

À Espera de Godot

Tradução de A. Nogueira Santos, in Teatro
Virginia Woolf
de Samuel Beckett, Arcádia, Lisboa, s/ d.

Mrs. Dalloway

Fim de Partida

Tradução de Ricardo Alberty, Editora

[Endgame]

Ulisseia, Lisboa, 1982.

Há uma versão portuguesa com o título Fim

Rumo ao Farol

de Festa, da autoria de F. Curado Ribeiro, in

Tradução de Mário Cláudio, Afrontamento,

Teatro de Samuel Beckett, Arcádia, Lisboa, s/ d.

Porto, 1985.

A Última Bobina de Krapp

Orlando

[Krapp 's Last Tape]

Tradução de Ana Luísa Faria, Relógio

Há uma versão portuguesa, com o título

d'Água, Lisboa, 1994.

A Última Gravação, da autoria de Rui

Guedes da Silva, in Teatro de Samuel Beckett,

As Ondas

Arcádia, Lisboa, s/ d.

Tradução de Lucília Rodrigues, Publicações

Como É

Europa-América, Mem Martins, 1992.

Tradução de Maria do Carmo Abreu,

Entre os Actos

Ulisseia, Lisboa, s/ d.

Tradução de Isabel Freitas Lopes, Cotovia,

Lisboa, 1994.

Elizabeth Bowen

Histórias Coligidas

James Joyce

Gente de Dublin

J. G. Farrell

Tradução de Virgínia Mota, Livros do Brasil,

O Cerco de Krishnapur

Lisboa, s/ d.

Henry Green

Retrato do Artista Quando Jovem

Nada

Tradução de Alfredo Margarido, Livros do

Com Ternu ra

Brasil, Lisboa, 1992.

[Loving]

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Os Freq uentadores de Festas

Contraponto

[Point Counter Point}

Evelyn Waugh

Tradução de Érico Veríssimo, Livros do

U m Pun hado de Pó

Brasil, Lisboa, 1985.

Enviado Especial

Ad mi rável Mundo Novo

Tradução de Luís de Almeida Campos,

Tradução de Mário Henrique Leiria, Círculo

Bertrand, Lisboa, 199 1 .

de Leitores, Lisboa, 1976.

Corpos Vis

Leva ntem mais Bandeiras

Lawrence Durrell

Qua rteto de Alexa nd ria

Anthony Burgess

Com tradução de Daniel Gonçalves, foram

Nada como o Sol

publicados pela editora Ulisseia os quatro

G. B. Edwards

volumes desta obra: 1. Justine, 1992; 2.

Baltazar, 1991; 3. Mountolive, 1991; 4. Clea,

O Livro de Ebenezer Le Page

1991 .

Iris Murdoch

William Golding

O Bom Aprendiz

Pincher Martin

O Sonho de Bruno

Graham Greene

Doris Lessing

A Inocência e o Pecado

O Caderno Dourado

Tradução de Vera Caeiro, Círculo de

Tradução de Manuel Cordeiro, Círculo de

Leitores, Lisboa, 2000.

Leitores, Lisboa, 1990.

O Nó do Problema

Mervyn Peake

Tradução de J. P. Barreto Mendonça,

A Tri logia Gormenghast

Ulisseia, Lisboa, 1964.

O Poder e a Glória

Jeanette Winterson

Tradução de António Gonçalves Rodrigues,

A Paixão

Livros do Brasil, Lisboa, 1974.

W. H. Auden

Christopher Isherwood

Poemas Coligidos

As Histórias de Berlim

Há as seguintes versões: Diz-me a Verdade

Há a seguinte versão: Adeus a Berlim,

tradução de Maria Filomena Duarte, Círculo

acerca do Amor, tradução de Maria de

de Leitores, Lisboa, 1986.

Lourdes Guimarães, Relógio d'Água, Lisboa,

1994.

Norman Douglas

O Massacre dos Inocentes:

Vento Sul

Uma Antologia

Aldous Huxley

Seleção, tradução e notas de José Alberto

Antologia de Ensaaios

Oliveira, Assírio & Alvim, Lisboa, 1994.

Há a seguinte versão: Sobre a Democracia e

A Mão do Titureiro

Outros Estudos, tradução de Luís Viana Sousa

Ribeiro, Livros do Brasil, s/ d.

Roy Fuller

Geração Perdida

Poemas Coligidos

[Antic Hay]

Tradução de Moacyr Werneck de Castro,

Gavin Ewart

Livros do Brasil, Lisboa, 1981.

Poemas Escolhidos

Basil Bunting

Louis MacNeice

Poemas Col igidos

Poemas Coligidos

William Empson

Dylan Thomas

Poemas Col igidos

Os Poemas

O Deus de Mi lton

Há a seguinte versão: A Mão ao Assinar

Algumas Versões do Poema Pastoril

o Papel, tradução e prefácio de Fernando

Guimarães, Assírio & Alvim Lisboa, 1990.

George Wilson Knight

A Roda de Fogo

N igel Dennis

O Oráculo Ardente

Cartões de Identidade

R. S. Thomas

Seamus Heaney

Poemas

Poemas Escolhidos: 1 969-1 987

Tra ba lho de Ca m po

Frank Kermode

Com Base na Ilha

O Sentimento de Um Fim

Thomas Kinsella

Stevie Smith

Poemas da Lata de Pimenta

Poemas Coligidos

Paul Muldoon

F. T. Prince

Poemas Escolhidos

Poemas Coligidos

John Montague

Philip Larkin

Poemas Escolhidos

Poemas Coligidos

Há a seguinte versão: Uma Luz Diferente,

tradução colectiva revista e apresentada por

Há uma Antologia com tradução de Maria

Fernando J. B. Martinho, Quetzal, Lisboa,

Teresa Guerreiro, Fora do Texto, Coimbra,

1993.

1989.

John Arden

Donald Davie

Peças de Teatro

Poemas Escolhidos

Joe Orton

Geoffrey Hill

Todas as Peças de Teatro

Poemas Coligidos

Flann O'Brien

Jonathan Spence

O Arquívio de Dalkey

A Morte da Mulher Wang

O Terceiro Polícia

O Palácio da Memória de Matteo Ricci

Tom Stoppard

Elizabeth Jennings

Travestis

Poemas Escolhidos

Harold Pinter

Keith Douglas

O Monta-Cargas

Poemas Completos

[The Caretaker J

Tradução de Luís de Sttau Monteiro, Tempo,

Hugh MacDiarmid

Lisboa, 1962.

Poemas Completos

Reg resso a Casa

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Edward Bond

A Morte de Vi rgílio

The Fool

Tradução de Maria Amélia Silva Neto,

Salvos

Relógio d'Agua, Lisboa, 1987-88 (dois volumes).

[Saved]

Hugo von Hofman nsthal

George Orwell

e o Seu Tem po

Antologia de Ensaaios

1 984

Georg Trakl

Tradução de L. Moraes, Círculo de Leitores,

Poemas Escolhidos

Lisboa, 1984.

Há as seguintes versões: Poemas, tradução de

Paulo Quintela, O Oiro do Dia, Porto, 198 1 .

Edna O'Brien

Outono Transfigurado: Ciclos e Poemas em

U m Coração Fa nático

Prosa, tradução de João Barrento, Assírio &

Alvim, Lisboa, 1992.

Gottfried Benn

Poemas Escolhidos

A L E M A N H A

Há a seguinte versão: 50 Poemas de Gottfried

Hugo von Hofmannsthal

Benn, versão de Vasco Graça Moura, O Oiro

do Dia, Porto, 1982.

Poemas e Peças de Teatro em Verso

Prosa Escolhida

Franz Kafka

Peças de Teatro e Libretos Escolhidos

Aforismos

Tradução de Álvaro Gonçalves, Assírio &

Rainer Maria Rilke

Alvim, Lisboa, 2008.

Poesia Escolhida

América

Para além do volume que se indica a seguir,

há as seguintes versões: As Elegias de Duíno,

Tradução de Jorge Rosa, Livros do Brasil,

tradução de Maria Teresa Dias Furtado,

Lisboa, s/ d.

Assírio & Alvim, Lisboa, 1 993. A Balada do

Histórias Completas

Amor e da Morte de Alferes Cristóvão Rilke,
As histórias de Kafka estão repartidas pelas
tradução de Paulo Quintela, O Oiro do Dia,
seguintes traduções portuguesas: Os Melhores
Porto, 1980.

Contos de Kafka, selecção e tradução de A.

Sonetos a Orfeu

Serra Lopes, prefácio de Armando Ventura

Versão de Jorge de Sena, no volume

Ferreira, Arcádia, Lisboa, 1962.

intitulado As Elegias de Duíno e Sonetos a

Metamorfose

Orfeu, Editorial Inova, Porto, 1969.

Tradução de Breno Silveira, Livros do Brasil,

Os Cadernos de Malte Laurids Brigge

Lisboa, s/ d.

Tradução de Paulo Quintela, Editorial Inova,

A Grande Muralla da China

Porto, 1975 (2ª edição).

Tradução de Maria de Fátima Fonseca,

Publicações Europa-América, Mem Martins

Novos Poemas: Primeira Parte

1976.

e Outra Parte

Na Colónia Penal

Tradução de José M. Justo, Litoral Edições,

Herman Broch

Lisboa, 1988.

Os Sonâmbulos

O Covil

Tradução de António Ferreira Marques

Tradução de João Gaspar Simões,

e Jorge Camacho, Edições 70, Lisboa, 1988—

Publicações Europa-América, Mem Martins,

-1989 (três volumes).

1990.

Os Aeroplanos em Bréscia

Bernardo, Difel, Lisboa, 1988. Pintassilgo e
e Outros Textos

Pimpinela: Comédia em Três Actos, tradução

Tradução de Ana Maria Freire Damião,
de Anabela Mendes, Cotovia, 1 994. Contos,
Livros do Brasil, Lisboa, 1988.

selecção e tradução de Maria Antónia

Espadinha Soares, Apáginastantas, Lisboa,

Na Corda Bam ba

1 985. Veja-se também a antologia intitulada

Tradução de António M. Gonçalves, Rolirn,

Os Melhores Contos da Língua Alemã,

Lisboa, 1995.

Portugália, Lisboa, s/ d.

O Processo

Tradução de Maria José Fabião, Publicações

Frank Wedekind

Europa-América, Mem Martins, 1989.

As Peças de Teatro de Lu l u

Diários

H á a seguinte versão: Lulu: A Monstruosa

Há as seguintes antologias: Diários [1 91 0—

Alegoria de Pandora, tradução de Kadidja

-1 923], tradução de Maria Amélia Silva

Wedekind, Apáginastantas/Teatro Nacional

Melo, Difel, Lisboa, s/ d. Antologia de Páginas

D. Maria II, Lisboa, 1984.

Íntimas, tradução de Alfredo Margarido,

O Desperta r da Pri mavera

Guimarães Editores, Lisboa, 1 96 1 .

Tradução de Maria Adélia Silva Neto,

O Castelo

Estampa, Lisboa, 199 1 .

Tradução de Maria Helena Rodrigues de

Carvalho, Publicações Europa-América,

Karl Kraus

Mem Martins, 1991, 2.ª edição.

Os Ultimas Dias da Humanidade

Parábolas, Fragmentos, Aforismos

Há a seguinte versão: Considerações sobre

Günther Eich

o Pecado, o Sofrimento, a Esperança e o

Toupeiras

Verdadeiro Caminho, tradução de Cristina

Terra da Mota, Hiena Editora, Lisboa, 1994,

Thomas Mann

3.ª edição.

A Montanha Mágica

Tradução de Herberto Caro, Livros do

Bertold Brecht

Brasil, Lisboa, 1978.

Poemas, 1913-1956

Há as seguintes versões: Poemas, selecção,

Histórias de Três Décadas

tradução e notas de Arnaldo Saraiva e Sylvie

José e Seus Irmãos

Deswarte, Presença, Lisboa, 1973. Poemas

Tradução de Elisa Lopes Ribeiro, Livros do

e Canções, tradução de Paulo Quintela,

Brasil, Lisboa, 1972-1973 (quatro volumes).

Almedina, Coimbra, 1975

Doutor Fausto

A Ópera dos Três Vinténs

Tradução de Herberto Caro, introdução de

A Boa Alma da Sé-Chuão

José Nobre da Silveira, Círculo de Leitores,

Mãe Coragem e os Seus Filhos

Lisboa, 1991.

Gali-leu

As Confissões de Félix Krull

Círculo de Giz Caucasiano

Tradução de Domingos Monteiro, Estúdios

Cor, Lisboa, 1965.

Arthur Schnitzler

Peças de Teatro e Histórias

Alfred Döblin

Há as seguintes versões: Morrer, tradução

Berlin Alexanderplatz

de Ana Maria Reltoff, Edições 70, Lisboa,

Tradução de Sara Seruya e Teresa Seruya,

1988. O Tenente Gussl, tradução de Maria

Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1992.

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100
101
102
103
104
105
106
107
108
109
110
111
112
113
114
115
116
117
118
119
120
121
122
123
124
125
126
127
128
129
130
131
132
133
134
135
136
137
138
139
140
141
142
143
144
145
146
147
148
149
150
151
152
153
154
155
156
157
158
159
160
161
162
163
164
165
166
167
168
169
170
171
172
173
174
175
176
177
178
179
180
181
182
183
184
185
186
187
188
189
190
191
192
193
194
195
196
197
198
199
200
201
202
203
204
205
206
207
208
209
210
211
212
213
214
215
216
217
218
219
220
221
222
223
224
225
226
227
228
229
230
231
232
233
234
235
236
237
238
239
240
241
242
243
244
245
246
247
248
249
250
251
252
253
254
255
256
257
258
259
260
261
262
263
264
265
266
267
268
269
270
271
272
273
274
275
276
277
278
279
280
281
282
283
284
285
286
287
288
289
290
291
292
293
294
295
296
297
298
299
300
301
302
303
304
305
306
307
308
309
310
311
312
313
314
315
316
317
318
319
320
321
322
323
324
325
326
327
328
329
330
331
332
333
334
335
336
337
338
339
340
341
342
343
344
345
346
347
348
349
350
351
352
353
354
355
356
357
358
359
360
361
362
363
364
365
366
367
368
369
370
371
372
373
374
375
376
377
378
379
380
381
382
383
384
385
386
387
388
389
390
391
392
393
394
395
396
397
398
399
400
401
402
403
404
405
406
407
408
409
410
411
412
413
414
415
416
417
418
419
420
421
422
423
424
425
426
427
428
429
430
431
432
433
434
435
436
437
438
439
440
441
442
443
444
445
446
447
448
449
450
451
452
453
454
455
456
457
458
459
460
461
462
463
464
465
466
467
468
469
470
471
472
473
474
475
476
477
478
479
480
481
482
483
484
485
486
487
488
489
490
491
492
493
494
495
496
497
498
499
500
501
502
503
504
505
506
507
508
509
510
511
512
513
514
515
516
517
518
519
520
521
522
523
524
525
526
527
528
529
530
531
532
533
534
535
536
537
538
539
540
541
542
543
544
545
546
547
548
549
550
551
552
553
554
555
556
557
558
559
560
561
562
563
564
565
566
567
568
569
570
571
572
573
574
575
576
577
578
579
580
581
582
583
584
585
586
587
588
589
590
591
592
593
594
595
596
597
598
599
600
601
602
603
604
605
606
607
608
609
610
611
612
613
614
615
616
617
618
619
620
621
622
623
624
625
626
627
628
629
630
631
632
633
634
635
636
637
638
639
640
641
642
643
644
645
646
647
648
649
650
651
652
653
654
655
656
657
658
659
660
661
662
663
664
665
666
667
668
669
670
671
672
673
674
675
676
677
678
679
680
681
682
683
684
685
686
687
688
689
690
691
692
693
694
695
696
697
698
699
700
701
702
703
704
705
706
707
708
709
710
711
712
713
714
715
716
717
718
719
720
721
722
723
724
725
726
727
728
729
730
731
732
733
734
735
736
737
738
739
740
741
742
743
744
745
746
747
748
749
750
751
752
753
754
755
756
757
758
759
760
761
762
763
764
765
766
767
768
769
770
771
772
773
774
775
776
777
778
779
780
781
782
783
784
785
786
787
788
789
790
791
792
793
794
795
796
797
798
799
800
801
802
803
804
805
806
807
808
809
810
811
812
813
814
815
816
817
818
819
820
821
822
823
824
825
826
827
828
829
830
831
832
833
834
835
836
837
838
839
840
841
842
843
844
845
846
847
848
849
850
851
852
853
854
855
856
857
858
859
860
861
862
863
864
865
866
867
868
869
870
871
872
873
874
875
876
877
878
879
880
881
882
883
884
885
886
887
888
889
890
891
892
893
894
895
896
897
898
899
900
901
902
903
904
905
906
907
908
909
910
911
912
913
914
915
916
917
918
919
920
921
922
923
924
925
926
927
928
929
930
931
932
933
934
935
936
937
938
939
940
941
942
943
944
945
946
947
948
949
950
951
952
953
954
955
956
957
958
959
960
961
962
963
964
965
966
967
968
969
970
971
972
973
974
975
976
977
978
979
980
981
982
983
984
985
986
987
988
989
990
991
992
993
994
995
996
997
998
999
1000

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Hermann Hesse

Robert Walser

O Jogo das Contas de Vid ro

H i stórias Escolhidas

Tradução de Carlos Leite, Publicações Dom

Quixote, Lisboa, 1993.

Christa Wolf

Cassa ndra

Narciso e Gold mundo

Tradução de João Barrento, Cotovia, Lisboa,

Tradução de Manuela de Sousa Marques,

1989.

Guimarães Editores, Lisboa, 1993 (4.^a

Peter Handke

edição) .

O Lento Regresso a Casa

Robert Musil

O Jovem Törless

Max Frisch

Tradução de João Filipe Ferreira, Livros do

Não Sou Sti ller

Brasil, Lisboa, 1987.

Tradução de Fernanda Botelho, Arcádia,

Lisboa, 1958.

O Homem sem Qual idades

Tradução de Mário Braga, Livros do Brasil,

Man in the Holocene

Lisboa, 1992.

O título alemão desta obra é Der Mensch

Erscheint im Holoziiin que, traduzido

Joseph Roth

literalmente, dá em português O Homem

A Marcha de Radetzky

Surge no Holocénio.

Tradução de Maria Amélia Silva Melo, Difel,

Günther Grass

Lisboa, 1986.

O Tam bor de Lata

Tradução de Helena Topa, Publicações Dom

Paul Celan

Quixote, Lisboa, 2009.

Poemas

O Linguado

Há a seguinte versão: Sete Rosas mais tarde:

Tradução de Veronika Siebelist de

Antologia Poética, selecção e tradução de

Vasconcelos, Inquérito, Lisboa, s/ d.

João Barrento e Yvette K. Centeno, Cotovia,

Lisboa, 1993.

Friedrich Dürrenmatt

Thomas Bernhard

A Visita da Velha Senhora

Derru bar Árvores

Tradução de Irene Issel e Jorge de Macedo,

Tradução de José A. Palma Caetano, Assírio

Portugália Ec.litora, Lisboa, 1964.

& Alvim, Lisboa, 2007.

Johannes Bobrowski

Terras de Sombra

Heinrich Böll

Bilhar às Nove e Meia

Tradução de João Carlos Beckett de

R Ú S S I A

Assumpção, Aster, Lisboa, 1961.

Anna Akhmatova

Ingeborg Bachmann

Poemas

Na Tempestade das Rosas

Há a seguinte versão: Poemas, selecção e

tradução de Joaquim Manuel Magalhães e

Hans Magnus Enzensberger

Vadim Dmitriev, Cotovia, Lisboa, 1992.

Poemas para os

Leonid Andreyev

Que não Lêm Poemas

Contos Escolhidos

Há a seguinte versão: Guarda Minha Fala

Walter Benjamin

para sempre, tradução de Nina Guerra e Filipe

Iluminações

Guerra, Assírio & Alvim, Lisboa, 1996.

Andrey Bely

Boris Pasternak

Petersburgo

Doutor Jivago

Tradução de Augusto Abelaira, Círculo de

Ossip Mandelstam

Leitores, Lisboa, 1975.

Poemas Escolhidos

Poemas Escolhidos

Velimir Khlebnikov

Yuri Olesha

O Rei do Tempo

I nveja

Vladimir Maiakovski

Marina Tsvetaieva

O Percevejo

Poemas Escolhidos

Tradução de Alexandre O'Neill, Gleba,

Lisboa, 1960.

Mikhail Zoshchenko

Poesia Escolhida

Gente Nervosa e Outras Sátiras

Há as seguintes versões: Poema a Leni ,

tradução de Manuel de Seabra, Editorial

Andrei Platonov

A Comuna, Lisboa, 1975. Autobiografia e

The Foundation Pito

Poemas, tradução de Carlos Grifo, Presença,

Alexandre Soljenitsine

Lisboa, 1977.

U m Dia na Vida de Ivan Denisovich

Mikhail Bulgakov

Tradução de H. Silva Letra, Publicações

Europa-América, Mem Martins, 1972.

Margarida e o Mestre

O Pavi lhão dos Cancerosos

Tradução de António Pescada, Contexto,

Tradução de Fernanda Pinto Rodrigues e J. J.

Lisboa, 199 1 .

Serrano, Publicações Dom Quixote, Lisboa,

1971 (3.ª edição).

Mikhail Kuzmin

O Arq u i pélago Gu lag

Ca nções Alexandrinas

Tradução de Francisco A. Ferreira, Maria

M. Llistó e José A. Seabra, Bertrand, Lisboa,

Maximo Gorki

1975.

Rem iniscências de Tolstoi,

Agosto de 1 91 4

Tchekov e And reev

Tradução de Francisco Augusto Ferreira

Este conjunto de textos encontra-se no

e José Augusto Seabra, Publicações Dom

Volume XII das Obras de Máximo Gorki,

Quixote, Lisboa, 1972 (dois volumes).

tradução de Daniel Gonçalves, Livraria

Joseph Brodski

Civilização, Porto, 1973. Autobiografia,

Uma Fracção da Fa la: Poemas

este texto encontra-se no Volume I das

Obras de Máximo Gorki, tradução de Daniel

Gonçalves, Livraria Civilização, Porto, 197 1 .

Ivan Bunin

ESCA N D I NÁV I A

Histórias Escolhidas

Isak Dinesen (Karen Blixen)

(dinamarquesa, mas escreveu em inglês)

Isaac Babel

Histórias Coligidas

Contos de Inverno

Tradução de Maria Carlota Pracana, Relógio

Há as seguintes versões: Contos de Odessa,
d'Água, Lisboa, s/ d.

tradução de Egito Gonçalves, Inova, Porto,
1972. Cavalaria Vermelha, tradução de
Sete Contos Góticos

Armando Pereira da Silva, Portugal, 1976.

Tradução de Maria José Jorge, Publicações
Lisboa, 1976.

Dom Quixote, Lisboa, 1987 (dois volumes) .

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Martin Andersen Nexø

Václav Havel

Pelle, o Conquistador

Largo Desolado

Knut Hamsun

Milan Kundera

Fome

A Insustentável Leveza do Ser

Tradução de Liliete Martins, Cavalo de

Tradução de Joana Varela, Publicações Dom

Ferro, Lisboa, 2008.

Quixote, Lisboa, 1995 (18.ª edição).

Pan

Tradução de César Frias, Guimarães

Jaroslav Seifert

Editores, Lisboa, 1955.

Poesia Escolhida

Sigrid Undset

Cristina Lavransdatter

Miroslav Holub

Tradução de Maria Franco, Portugal,ia,

A Mosca

Lisboa, 1958.

Gunnar Ekelöf

Guia para o Mundo Subterrâneo

PO LACO

Tomas Tranströmer

Bruno Schulz

Poemas Escolhidos

A Rua dos Crocodilos

Par Lagerkvist

O Sanatório sob o Signo do Ser

Barra bás

Czeslaw Milosz

Tradução de Carlos Selvagem, Empresa

Poemas Escolhidos

Nacional de Publicidade, Lisboa, 1960.

Lars Gustafsson

Witold Gombrowicz

Poemas Escolhidos

Três Romances

Existe a seguinte versão: Cosmos, tradução

de Luísa Neto Jorge, Vega, Lisboa, 1995.

Stanislaw Lem

S E RVO-CROATA

A Investigação

Ivo Andric

Sola ris

A Ponte sobre o Drina

Tradução de Inês Busse, Publicações

Tradução de e Fernando Moreira Ferreira e

Europa-América, Mem Martins, 1983.

H. Silva Letra, Publicações Europa-América,

Mem Martins, 1962.

Zbigniew Herbert

Poemas Escolhidos

Vasko Popa

Poemas Escolhidos

Adam Zagajewski

Danilo Kis

Frémito

Um Túmulo para Boris Davidovich

HÚNGARO

Attila József

CHÉCO

Empoleirado no Ramo do Nada

Karel Capek

A Guerra das Salamandras

Ferenc Jübasz

Tradução de Mário de Sousa, Editorial

Poemas Escolhidos

Caminho, Lisboa, 1985.

Laszlo Németh

R·U·R

Culpa

G R E G O M O D E R N O

Moshe-Leib Halpern

Poemas Escolhidos

P. Cavafy

Poemas Coligidos

H. Leivick (Leivick Halpern)

Há a seguinte versão: 90 e mais Quatro

Poemas Escolhidos

Poemas, tradução, prefácio e notas de Jorge
de Sena, Centelha, Coimbra, 1986.

Israel Joshua Singer

Yorgos Seferis

Os Irmãos Ashkenazi

Poemas Coligidos

Yoshe Kal b

Há a seguinte versão: Poemas Escolhidos,

Chaim Grade

tradução de Joaquim Manuel Magalhães
e Nikos Pratsinis, Relógio d'Água, Lisboa,
O Yeshiva

1993.

S. Ansky

Nikos Kazantzakis

O Dibouk

A Paixão Grega

Mani Leib

A Odisseia: Uma Seq uência Moderna

Poemas Escolhidos

Yannis Ritsos

Sholem Asch

Exí lio e Regresso

O Rio de Leste

Odysseas Elytis

Isaac Bashevis Singer

O Que Eu Amo: Poemas Escolhidos

Histórias Coligidas

Há a seguinte versão: Dezasseis Poemas,

No Tri bunal do Meu Pai

tradução de Mário Cláudio, O Oiro do Dia,

Porto, 1980.

Tradução de Álvaro Figueiredo e Cardoso

dos Reis, Publicações Dom Quixote, Lisboa,

Angelos Sikelianos

1978.

Poemas Escolhidos

A Mansão

A Herdade

A Família Moskat

I Í D I C H E

Satanás em Goray

Sholem Aleichem

Tevye, o Criador de Gado

H E B R E U

Histórias do Ca min ho-de-Ferro

O Rouxinol

Hayyim Nahman Bialik

Shirot Bia l i k: Os Poemas Épicos

Mendele Mokher Seforim

As Viagens e Aventuras de Benjamim

S. Y. Agnon

Terceiro

No Coração dos Mares

1. L. Peretz

Vi nte e U ma Histórias

Histórias Escolhidas

Aharon Appelfeld

Jacob Glatstein

O I morta l Bartfuss

Poemas Escolhidos

Badenheim 1 939

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Yaakov Shabtai

AMÉRICA LATI NA

O Passado Contínuo

Rubén Darío

Yehuda Amichai

Poesia Escolh ida

Poesia Escolhida

Viagens

Jorge Luis Borges

O Aleph e Outras Histórias

A. B. Yehoshua

Tradução de Flávio José Cardoso, Editorial

Um Divórcio Ta rdio

Estampa, Lisboa, 1976.

Amos Oz

O Fazedor

Uma Paz Perfeita

Tradução de Miguel Tamen, Difel, Lisboa,

1984.

T. Carmi

Ficções

Ju nto à Ped ra das Perdas

Tradução de Carlos Nejas, Edições Livros do

Brasil, Lisboa, s/ d.

Nathan Zach

Jorge Luis Borges:

Poemas Escolh idos

Nova Antologia Pessoa I

Tradução de Maria da Piedade M. Ferreira,

Dalia Ravikovitch

Difel, Lisboa, 1983.

Um Vestido de Fogo

Jorge Luis Borges

Dan Pagis

Tradução de Serafim Ferreira, Editorial

Poemas Escolhidos

Presença, Lisboa, 1965.

Antologia Pessoal

David Shahar

O Palácio dos Vasos Despedaçados

Alejo Carpentier

David Grossman

O Século das Luzes

Veja-se em: Amor

Tradução de Alfredo Margarida, Publicações

Europa-América, Mem Martins, 1971 .

Yoram Kaniuk

A Filha Dele

Os Passos Perdidos

Tradução de António Santos, Edições 70,

Lisboa, 1981 .

Concerto Barroco

ÁRABE

Tradução de José Carlos González, Editorial

Caminho, Lisboa, 1975.

Najib Mahfuz

O Reino deste Mundo

Rua Midaq

Tradução de Carlos Grifo Babo, Presença,

A Fonte e o Túmulo

Lisboa, 1971 .

Mira mar

Guillermo Cabrera Infante

Adunis

Três Tristes Tigres

Poemas Escolhidos

Tradução de J. Teixeira de Aguiar, Arcádia,

Mahmud Darwish

Lisboa, 1975.

A Música da Carne Humana

Vista do Amanhecer no Trópico

Taha Husayn

Severo Sarduy

Uma Infância Egípcia

Maitreya

APÊNDICES

Reinaldo Arenas

Miguel Ángel Asturias

O Mundo Alucinante

Homens de M i l ho

Tradução de Joaquim Pais de Brito,

Tradução de Maria da Graça Lima Gomes,

Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1971 .

Edições 70, Lisboa, 1986.

Pablo Neruda

José Lezama Lima

Ca nto Geral

Pa rad iso

Tradução de Paulo Mendes Campos e

Tradução de José Carlos González,

revisão da tradução por Maria José de

Afrontamento, Porto, 1991 .

Queiroz, Difel, São Paulo, 1984 (6.^a edição).

José Danoso

Plenos Poderes

O Obsceno Pássa ro da Noite

Tradução de Luís Pignatelli, Publicações

Dom Quixote, Lisboa, 1977 (1.^a edição).

Julio Cortázar

Vi nte Poemas de Amor e Uma Canção

O Jogo do Mundo (Rayuela)

Desesperada

Tradução de Alberto Simões, Cavalo de

Tradução de Fernando Assis Pacheco,

Ferro, Lisboa, 2008.

Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1977

(7.ª edição).

Todos os Fogos o Fogo

Tradução de Carlos Barata, Editorial

Residência na Terra

Estampa, Lisboa, 1974.

Este poema encontra-se em Antologia

de Pablo Neruda, selecção e tradução de

Blow-Up e Outras Histórias

José Bento, Editorial Inova, Porto, 1975

Tradução de Maria Manuela Fernandes

(2.ª edição.) Veja-se também Pablo Neruda:

Ferreira, Publicações Europa-América, Mem

Antologia Breve, selecção e tradução de

Martins, 1984.

Fernando Assis Pacheco, Publicações Dom

Quixote, Lisboa 1974 (3.ª edição) .

Gabriel García Márquez

Cem Anos de Solidão

Nicolás Guillén

Tradução de Margarida Santiago,

Poemas Escolhidos.

Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1995

Há a seguinte versão: Antologia Poética,

(10.^a edição) .

tradução de Carlos Grifo, Presença, Lisboa,

O Amor nos Tempos da Cólera

1970.

Tradução de Margarida Santiago, Círculo de

Octavio Paz

Leitores, Lisboa, 1987.

Poemas Coligidos

Mario Vargas Llosa

Há a seguinte versão: Antologia Poética

(1935-1975), organização e tradução de

A Guerra do Fim do Mundo

Luís Pignatelli, Círculo de Leitores, Lisboa,

Tradução de Maria Victoria Navas e Salvato

1991.

Teles de Menezes, Círculo de Leitores,

Lisboa, 1995.

O La birinto da Saudade

Carlos Fuentes

César Vallejo

Mudança de Pele

Poemas Escolhidos

Terra Nostra

Há a seguinte versão: Antologia Poética,

selecção e tradução de José Bento, Relógio

Carlos Drummond

d'Água, Lisboa, 1992.

de Andrade

Espanha, Afasta de Mim Este Cálice

Antologia Poética

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

ÍNDIAS OCIDENTAIS

Christopher Okigbo

C.L.R. James

La biri ntos, com Veredas de Trovão

Os Jacobi nos Negros

John Pepper

O Futuro no Presente

Clark(-Bekederemo)

S. Naipul

Baixas: Poemas

A Cu rva do Rio

Ayi K. Armah

Tradução de José Vieira Lima, Publicações

Os Seres Belos ai nda não Nasceram

Dom Quixote, Lisboa, 1990.

Uma Casa Pa ra Mr. Biswas

Wa Thiong'o Ngugi

Tradução de José Vieira Lima, Publicações

U m Grão de Trigo

Dom Quixote, Lisboa, 1989.

Tradução de Maria Alexandra Carvalho,

Edições 70, Lisboa, 198 1 .

Derek Walcott

Poemas Col igidos

Gabriel Okara

A I nvocação do Pescador

Wilson Harris

O Quarteto de Guiana

Nadine Gordimer

H i stórias Col igidas

Michael Thelwell

Há vários textos traduzidos.

The Harder They Come

J. M. Coetzee

Aimé Césaire

I nimigo

Antologia de Poesia

Existe em português uma Antologia Poética

Athol Fugard

com selecção e tradução de Armando

Silva Carvalho, Publicações Dom Quixote,

Uma Lição de Aloés

Lisboa, 1970.

Léopold S. Senghor

Poemas Escolhidos

Há a seguinte versão: Poemas, tradução de

ÁFRICA

Luísa Neto Jorge, Arcádia, Lisboa, 1977.

Chinua Achebe

As Coisas Desmoronam-se

A Flecha de Deus

ÍNDIA

Tradução de Maria Helena Morbey, Edições

70, 1979.

R. K. Narayan

Já Não em Desca nso

O Guia

Wole Soyinka

Salman Rushdie

A Dança da Floresta

Os Fil hos da Meia-Noite

Tradução de Manuel João Gomes, Círculo

Amos Tutuola

de Leitores, Lisboa, 1989.

O Bebedor de Vi nho de Palma

Tradução de Maria Helena Rodrigues,

Ruth Prawer Jhabvala

Edições 70, Lisboa, 1980.

Ca lor e Pó

CANADÁ

Judith Wright

Malcolm Lowry

Poemas Escolhidos

Debaixo do Vulcão

Les A. Murray

Tradução de Virgínia Mota, Livros do Brasil,

A Magnanimidade

Lisboa, 1986.

do Caçador de Coelho

Robertson Davies

Poemas Coligidos

A Trilogia de Deptford

Thomas Keneally

Os Anjos Rebeldes

O Inventor de Brincadeiras

Alice Munro

A Lista de Schindler

Algo Que Tenho Querido Dizer-te

David Malouf

Northrop Frye

Uma Vida Imaginária

Fábulas de Identidade

Kevin Hart

Anne Hébert

Peniel e Outros Poemas

Poemas Escolhidos

Peter Carey

Jay Macpherson

Osca r e Lucinda

Poemas Ditos Duas Vezes

Tradução de Teixeira de Aguiar, Publicações

Margaret Atwood

Dom Quixote, Lisboa, 1990.

Surfacing

l l lywhacker

Daryl Hine

Poemas Escolhidos

ESTADOS U N I DOS

AUSTRÁLIA

Edwin Arlington Robinson

E NOVA ZELÂNDIA

Poemas Escolhidos

Miles {Stella} Franklin

Robert Frost

A Minha Bri l hante Carreira

A Poesia

Katherine Mansfield

Edith Wharton

As Novelas

Antologia de Novelas

A Idade da Infância

A. D. Hope

Tradução de Wanda Ramos, Presença,

Poemas Coligidos

Lisboa, 1988.

Patrick White

Ethan Frome

Riders in the Chariot

Tradução de Ana Luísa Faria, Relógio

d'Água, Lisboa, 1987.

Uma Orla de Folhas

Voss

A Casa da Alegria

Tradução de Wanda Ramos, Presença,

Christina Stead

Lisboa, 1987.

O Homem Que Adorava Crianças

O Costume do País

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Willa Cather

William Carlos Williams

M i n ha Antónia

A Primavera e Tudo

A Casa do Professor

Paterson

Poemas Coligidos

Uma Senhora Perdida

Há a seguinte versão: Antologia Breve,
selecção e tradução de José Agostinho

Gertrude Stein

Baptista, Assírio & Alvim, Lisboa, 1995.

Três Vidas

Ezra Pound

História Geog ráfica da América

Personae: Poemas Coligidos

As Qualidades dos Americanos

Há várias selecções de poemas em tradução

Tender Buttons

portuguesa.

Os Ca ntos

Wallace Stevens

Ensaio Literá rios

Poemas Coligidos

Tradução de Jorge Henrique Barros,

Existe uma selecção de alguns poemas com

Pergaminho, Lisboa, 1994.

o título Suprema Ficção, tradução de Luísa

Maria Lucas Queiroz de Campos, Assírio &

Robinson Jeffers

Alvim, Lisboa, 1991.

Poemas Escolhidos

O Anjo Necessário

Marianne Moore

Obra Póstuma

Poemas Com pletos

A Pa lma ao Fim da Mente

Hilda Doolittle (H. D.)

Vachel Lindsay

Poemas Escolhidos

Poemas Coligidos

John Crowe Ransom

Edgar Lee Masters

Poemas Escolhidos

Antologia de Spoon River

T. S. Eliot

Theodore Dreiser

Poesia Completa e Teatro Completo

A I rmã Carrie

Há as seguintes versões: Antologia Poética,

Uma Tragédia America na

selecção e tradução de José Palia e Carmo,

Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1988.

Sherwood Andersen

Qpatro Quartetos, tradução de Maria Amélia

Neto, Ática, Lisboa, 1970 (2.ª edição). A

Wi nesburg, Ohio

Terra Sem Vida, tradução de Maria Amélia

Há uma versão com o título A Cidade dos

Neto, Ática, Lisboa, 1972. Quarta-Feira de

Estranhos, tradução de James Amado e

Cinzas, tradução de João Paulo Feliciano,

Moacyr Werneck de Castro, Livros do Brasil,

Hiena, Lisboa, 1994. A Canção de Amor de

Lisboa, s/ d.

J. Aljred Prufrock, tradução de João Almeida

Morte no Bosq ue e Outras Histórias

Flor, Assírio & Alvim, Lisboa, 1993. O Livro

dos Gatos, tradução de João de Almeida

Sinclair Lewis

Flor, Caravela, Lisboa, 1992. Assassínio na

Babitt

Catedral, tradução de José Blanc de Portugal,

Cotovia, Lisboa, 1 989.

Tradução de Bernardo Ramos, Ulisseia,

Lisboa, 1973.

Ensaio Escolhidos

Não Pode Acontecer aqui

Há as seguintes versões: Ensaio de Doutrina

Crítica, tradução de Fernando Mello Maser,

Elinor Wylie

Guimarães Editores, Lisboa, 1 962. Notas

para Uma Definição de Cultura, tradução de

Ú ltimos Poemas

Ernesto Sampaio, Século XXI, Lisboa, 1996.

Katherine Anne Porter

Allan Tate

Histórias Coligidas

Poemas Coligidos

Jean Toomer

F. Scott Fitzgerald

Ca ne

Babilónia Revisitada e Outras Histórias

John dos Passos

Há as seguintes versões: Três Horas entre

U.S.A.

Dois Aviões e Outros Contos, tradução de H.

da Silva Letra, Inova, Porto, 1972. Bernice

Paralelo 42, tradução de Helder Macedo,

Corta o Cabelo e Outras Histórias, tradução

Portugália Editora, Lisboa, s/ d; 1 9 1 9,

de Maria Helena Fernandes, Publicações

tradução de Daniel Gonçalves, Portugália

Europa-América, Mem Martins, 1 992.

Editora, Lisboa, 1967; Dinheiro Graúdo,

tradução de Daniel Gonçalves, Portugália

O Grande Gatsby

Editora, Lisboa, 1967.

Tradução de José Rodrigues Miguéis,

Círculo de Leitores, Lisboa, 1987.

Conrad Aiken

Terna É a Noite

Poemas Coligidos

Tradução de Cabral do Nascimento, Círculo

Eugene O'Neill

de Leitores, Lisboa, 1978.

Lázaro Riu

William Faulkner

Tradução de Henrique Gaivão, Livraria

Na M i n ha Morte

Francisco Franco, Lisboa, 1945.

Tradução de Alfredo Margarida, Livros do

The Iceman Cometh

Brasil, Lisboa, 1964.

Jornada para a Noite

Santuário

[Long Day's Journey into Night]

Tradução de Fernanda Pinto Rodrigues,

Tradução de Jorge de Sena, Cotovia, Lisboa,

Minerva, Lisboa, 1973.

1992.

A Luz de Agosto

E. E. Cummings

Tradução de Armando Ferreira, Livros do

Poemas Com pletos

Brasil, Lisboa, 1984.

Há a seguinte versão: XIX Poemas, tradução

Absa lã, Absa lã

de Jorge Fazenda Lourenço, Assírio &

Tradução de Maria Jorge de Freitas,

Alvim, Lisboa, 1991.

Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1992.

John B. Wheelwright

O Som e a Fúria

Poemas Coligidos

Tradução de Mário-Henrique Leiria e

H. Santos Carvalho, Círculo de Leitores,

Robert Fitzgerald

Lisboa, 1994.

Sombra da Primavera: Poemas

Pa lmeiras Bravas

Tradução de Jorge de Sena, Portugaláia,

Louise Bogan

Lisboa, 1972.

Os Estuários Azuis: Poemas Escolhidos

As Histórias Coligadas

Léonie Adams

Estão publicadas diversas versões.

Poemas: Uma Selecção

A Aldeia

[The Hamlet]

Hart Crane

Tradução de Jorge Sampaio, Arcádia, Lisboa,

Poemas Completos

1964.

Está traduzida a seguinte obra: A Ponte,
tradução de Maria de Lourdes Guimarães,

Ernest Hemingway

Relógio d'Água, Lisboa, 1 995.

Novelas Com plelas

Prosa Escolhida e Cartas Escolhidas

Estão publicadas diversas versões.

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

O Adeus às Armas

O Mar Largo

Tradução de Adolfo Casais Monteiro,

Sempre a Vag uea r com Surpresa

Círculo de Leitores, Lisboa, 1989.

Edmund Wilson

Fiesta

Tradução de Jorge de Sena, Ulisseia, Lisboa,

As Praias da Luz

1985.

Sangue Patriótico

O Jardim do Pa raíso

Kenneth Burke

Tradução de Guilherme de Castilho, Círculo

Contra-Argu mento

de Leitores, Lisboa, 1988.

Retórica dos Motivos

John Steinbeck

Joseph Mitchell

As Vinhas da I ra

No Velho Hotel

Tradução de Virgínia Mota, Círculo de

Leitores, Lisboa, 198 1.

Abraham Cahan

Zora Neale Hurston

A Ascensão de David Levi nsky

Os Ol hos Deles Via m Deus

Kay Boyle

Três Novelas

Nathanael West

Miss Corações-Solitários

Ellen Glasgow

Tradução de Maria Teresa Alves. (Veja-se a

Terra Arida

obra imediatamente a seguir.)

Vontade de Ferro

O Dia dos Gafanhotos

John P. Marquand

Tradução de Maria Teresa Alves. (O volume

Ex. mo Sr. H. M. Pulham

em que se encontra a tradução desta obra

tem por título Miss Corações-Solitários

John O'Hara

seguido de O Dia dos Gafanhotos.

Histórias Coligidas

Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1985.)

Há as seguintes versões: O Amigo Joey,

A Coai Million

tradução de Manuel Marques da Silva,

Livros do Brasil, Lisboa, s/ d; Histórias

Richard Wright

Curvas, tradução de Maria Celeste Pedro,

Palirex, Lisboa, 1970.

Filho Nativo

Encontro em Samarra

Tradução de António Paço, Editorial

Tradução de H. Silva Letra, Publicações

Inquérito, Lisboa, 1990.

Europa-América, Mem Martins, 1963.)

Um Negro Que Quis Viver

[Black Boy]

Henry Roth

Tradução de Luísa Sampaio, Editores

Chamem-lhe Sono

Associados, Lisboa, 1974.

Thornton Wilder

Eudora Welty

Três Peças de Teatro

Histórias Coligidas

Robert Penn Warren

Um Casamento em Triângulo

Todos os Homens do Rei

O Noivo Ladão

Mundo Que Chegue e Tempo

Coração Ponderado

Poemas Escolhidos

Langston Hughes

Delmore Schwartz

Poemas Escolhidos

Poemas Escolhidos: Saber de Verão

Weldon Kees

Richard Eberhart

Poemas Coligidos

Poemas Coligidos

Elizabeth Bishop

B. Tolson

Poemas Completos

Galeria Harlem

John Berryman

Kenneth Koch

Poemas Coligidos

Tem poradas na Terra

Paul Bowles

Frank O'Hara

O Céu Que Nos Protege

Poemas Escolhidos

Tradução de José Agostinho Baptista,

Há a seguinte versão: Vinte e Cinco Poemas

Assírio & Alvim, Lisboa, 1989.

à Hora do Almoço, tradução de José Alberto

Oliveira, Assírio & Alvim, Lisboa, 1995.

Randall Jarrell

Poemas Completos

James Schuyler

Poemas Coligidos

Charles Olson

Os Poemas Seniores

James Baldwin

Poemas Coligidos

O Preço do Bilhete

Robert Hayden

Saul Bellow

Poemas Coligidos

Agarra o Dia

Tradução de Bernardo Antunes Navarro,

Robert Lowell

Fragmentos, Lisboa, 1987.

Poemas Coligidos

As Aventuras de Augie March

Há a seguinte versão: Aos Mortos da União

Tradução de Salvado Telles de Menezes,

e Outros Poemas, tradução de Mário Avelar,

Quetzal, Lisboa, 2010.

Assírio & Alvim, Lisboa, 1993.

Herzog

Theodore Roethke

Tradução de Luísa Ducla Soares, Relógio

Poemas Coligidos

d'Água, Lisboa, 1988.

Achas para a Fogueira

John Cheever

James Agee

As Histórias

Deixem Que Eu Viaje

Há a seguinte versão: Parece Mesmo o

Elogiemos os Homens Famosos

Paraíso, tradução de Maria Carlota Pracana,

(com Walker Evans)

Relógio d'Água, Lisboa, 1987.

Parque Bulle

Jean Garrigue

Poemas Escolhidos

Ralph Ellison

May Swenson

O Homem Invisível

Coisas Novas & Escolhidas

Truman Capote

A Decorrer

Por Outras Palavras

A Sangue-Frio

Tradução de Maria Isabel Braga, Círculo de

Robert Duncan

Leitores, Lisboa, 1973.

Dobrando o Arco

Carson McCullers

A Balada do Café Triste

Richard Wilbur

Tradução de João Cabral do Nascimento,

Poemas Novos e Coligidos

Estúdios Cor, Lisboa, 1959.

■

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Coração, Sol itá rio Caçador

O Ca nto do Ca rrasco

Tradução de José Rodrigues Miguéis,

Tradução de Bernardette Pinto Leite,

Círculo de Leitores, Lisboa, 1993.

Publicações Europa-América, Mem Martins,

Flannery O'Connor

1 989.

Histórias Com pletas

Noites Antigas

Há a seguinte versão: Antologia Indispensável,

Tradução de Teixeira de Aguiar, Publicações

selecção e tradução de Clara Pinto Correia,

Europa-América, Mem Martins, 1985.

Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1996.

O Mu ndo É dos Violentos

John Hawkes

Tradução de Ana Isabel Palma da Silva e Rui

O Ca n i bal

Jorge Cruz, Fragmentos, Lisboa, 1988.

A Seg u nda Pele

Sangue Sábio

William Gaddis

Vladimir Nabokov

The Recognitions

Lo li ta

Tennessee Williams

Tradução de Fernanda Pinto Rodrigues,

O Jard i m Zoológ ico de Crista l

Teorema, Lisboa, 1993.

U m Eléctrico Chamado Desejo

Fogo Pá lido

Fumo de Verão

Tradução de Teima Costa, Teorema, Lisboa,

Tradução de Luís de Sttau Monteiro,

1996.

Publicações Europa-América, Mem Martins,

1962.

Gore Vidal

Myra Breckinridge

Arthur Miller

Tradução de António Franco Cascais,

Morte Dum Caixei ro-Viajante

Editorial Vega, Lisboa, 1991.

Tradução de José Cardoso Pires, Publicações

Lincoln

Europa-América, Mem Martins, 1972.

William Styron

Edwin Justus Mayer

Filhos da Escuridão

Longa Caminhada

Tradução de Joana Fradique, Minerva,

Harold Brodkey

Lisboa, 1964.

Histórias quase à Maneira Clássica

J. O. Salinger

Ursula K. Le Guin

Uma Agulha no Palheiro

A Mão Esquerda da Escuridão

Tradução de João Palma-Ferreira, Bertrand,

Lisboa, 1971.

Raymond Carver

Nove Contos

De Onde Estou a Telefonar

Tradução de Luís de Sttau Monteiro e Vasco

Pulido Valente, Bertrand, Lisboa, 1966.

Robert Coover

Batendo na Criada

Wright Morris

Cerimónia em Lone Tree

Don DeLillo

Ruído Branco

Bernard Malamud

Tradução de Rui Vanon, Presença, Lisboa,

As Histórias

1991.

The Fixer

Libra

Norman Mailer

Tradução de Rui Vanon, Presença, Lisboa,

Advertisements for Myself

1989.

Cão de Corrida Mao l i

Gloria Naylor

Tradução de Helena Fraga, Puma, Lisboa,

The Women of Brewster Place

1992.

Joyce Carol Oates

John Crowley

Eles

Pequeno, Grande

Tradução de Daniel Augusto Gonçalves,

Esqueto

Civilização, Porto, 1974.

Amor e Sono

Walker Percy

Guy Davenport

O Cinéfilo

Tatlin!

Grace Paley

James Dickey

Pequenas Contrariedades

da Existência

O Primeiro Movimento

Tradução de Paula Castro, Relógio d'Água,

O Movimento Central

Lisboa, 1987.

E. L. Doctorow

Thomas Pynchon

O Livro de Daniel

V

Feira Mundial

Tradução de Rui Vanon, Editorial

Tradução de Ana Barradas, Terramar, Mem

Fragmentos, Lisboa, 1989.

Martins, 1991.

O Leilão do Lote 49

Stanley Elkin

Tradução de Manuela Garcia Marques,

O Fim Vivo

Editorial Fragmentos, Lisboa, 1987.

William H. Gass

O Arco-Íris da Gravidade

Bem no Coração do País

Cynthia Ozick

A Sorte de Omensetter

A Inveja, ou o Iddish na América

Russell Hoban

O Messias de Estocolmo

Riddley Walker

Ishmael Reed

Coisas sem Sentido

Denis Johnson

Anjos

Philip Roth

Fiskadoro

O Complexo de Portnoy

O Filho de Jesus

Tradução de Ana Luísa Faria, Bertrand,

Lisboa, 1994.

Cormac McCarthy

Meridiano de Sangue

A Minha Vida como Homem

Suttree

O Limite de Zuckerman:

Uma Trilogia e Um Epílogo

Filho de Deus

A Antivida

William Kennedy

Patriótico

Cizânia de Ferro

Operação Shylock

O Ciclo de Albany

James Salter

Toni Morrison

Rostos a Solo

Cântico de Salomão

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Robert Stone

Poemas Longos Escolhidos

Dog Soldiers

Esfera: A Forma de Um Movimento

Uma Bandeira pelo Amanhecer

John Ashbery

John Barth

O Duplo Sonho da Primavera

A Ópera Flutuante

Dias da Casa dos Barcos

O Fim da Estrada

Poemas Escolhidos

O Factor Esterilidade

Gráfico de Operação

Hotel La Tréumont

Walter Abish

E as Estrelas Brilhavam

Africa por Ordem Alfabética

Há as seguintes versões: Uma Onda e

Até que Ponto É Alemão

Outros Poemas, tradução de António Franco

A Febre do Eclipse

Alexandre, revista e apresentada por João

Barrento e Richard Zenith, Quetzal, Lisboa,

Eu Sou o Pó sob os Teus Pés

1992. Auto-Retrato Num Espelho Convexo e

Outros Poemas, tradução de António Feijó,

Donald Barthelme

Relógio d' Agua, Lisboa, 1995.

Quarenta Histórias

David Rabe

O Pa i Morto

Streamers

Thomas M. Disch

Sam Shepard

Nas Asas da Canção

Setes Peças de Teatro

Há as seguintes versões: Loucos por Amor,

Paul Theroux

tradução de Vera Sampayo de Lemos,

A Costa do Mosquito

Relógio d'Agua, Lisboa, 1990; O Verdadeiro

Tradução de Manuel Cordeiro, Círculo de

Oeste, tradução de António Feio, Cotovia,

Leitores, Lisboa, 1987.

Lisboa, 1992.

August Wilson

John Updike

Fences

As Bruxas de Eastwick

Chegada e Partida de Joe Turner

Tradução de Luzia Maria Martins, Círculo

de Leitores, Lisboa, 1987.

Anthony Hecht

Poemas da Primeira Fase Coligidos

Kurt Vonnegut, Jr.

Cat's (radie

Edgar Bowers

Viver Juntos: Poemas

Edmund White

Novos e Escolhidos

Esquecer Elena

Nocturnos pelo Rei de Nápoles

Donald Justice

Poemas Escolhidos

James McCourt

James Merrill

O Tempo Que Resta

A Partir do Primeiro Nove

James Wilcox

A Luz Que Muda em Sandover

Os Modernos Baptistas

W. S. Merwin

Poemas Escolhidos

A. R. Ammons

James Wright

Poemas Coligidos

Sobre o Rio: Poemas Completos

Galway Kinnel

Jay Wright

Poemas Escolhidos

Dimensões da História

Philip Levine

A Dupla Invenção de Komo

Poemas Escolhidos

Poemas Escolhidos

Há a seguinte versão: A Pura Verdade,

O Livro de Elaine

tradução colectiva, revista e apresentada

Boleros

por Maria de Lourdes Guimarães, Quetzal,

Lisboa, 1992.

Amy Clampitt

Irving Feldman

A Oeste

Poemas Novos e Escolhidos

Allen Grossman

Donald Hall

A Cúpula de Éter e Outros Poemas:

The One Day

Novos e Escolhidos

Poemas Novos e Antigos

Howard Moss

Alvin Feinstein

Poemas Novos e Escolhidos

Poemas

James Applewhite

Richard Howard

Rio da Escrita: Um Diário de Ena

Temas sem Título

Descobertas

J. D. McClatchy

O Resto do Caminho

John Hollander

Reflexões sobre a Espionagem

Alfred Corn

Poesia Escolhida

Um Grito na Multidão

Tésseras

Douglas Crase

Gary Snyder

O Revisionista

Nada de Natividade: Poemas Novos
e Escolhidos

Rita Dove

Charles Simic

Poemas Escolhidos

Poemas Escolhidos

Thylias Moss

Mark Strand

Pequenas Congregações: Poemas

Poemas Escolhidos

Novos e Escolhidos

A Vida Continua

Abrigo

Edward Hirsch

Sombrio

Medidas Terrenas

Charles Wright

Tony Kushner

O Mundo das Dez Mil Coisas

Anjos na América

A

Bair, Dierdre, 489

Balzac, Honoré de, 1 4, 148, 308, 3 1 7, 352,

Adorno, Theodor, 41 1, 497

396, 40 1, 487

Agostinho, Santo, 87, 90-9 1, 93-94, 98-99,

Barber, C. L., 254, 255

101, 1 08, 1 10, 1 1 3, 483-484

Barolini, Teodolinda, 104

Ammons, A. R., 283, 286-287, 508

Barrenechea, Ana María, 460

Angelou, Maya, 30

Barthes, Roland, 52

Aquino, São Tomás de, 90-9 1, 93, 108, 407

Bate, Walter Jackson, 192, 1 94, 204

Ariosto, Ludovico, 14, 143

Baudelaire, Charles, 14, 49, 1 53, 263, 40 1

Aristófanes, 30, 1 64, 1 89, 229, 357, 443

Bayley, John, 341 -342, 344

Aristóteles, 23, 1 89

Beckett, Samuel, 8, 1 3 - 1 4, 1 8, 43, 52,

Artaud, Antonin, 44

84-85, 87, 9 1 , 146, 1 6 1 , 1 99, 208,

Ashbery, John, 52, 264, 270, 283, 286-287,

233, 252, 277, 308, 342, 354, 390,
506, 508, 5 1 2
399-400, 407, 4 1 5, 41 7-41 8, 437,
Atherton, James, 41 2-4 1 3, 4 1 8
441, 443-445, 450-45 1, 457-458, 46 1,
Auden, W. H., 29, 88, 350-35 1, 353, 437
48 1 -497, 499-SOO, 506
Auerbach, Erich, 49, 9 1 , 106, 136-1 37,
Borges e, 457, 458, 46 1, 486, 496
1 52
Johnson (Dr. Samuel) e, 489, 49 1
Austen, Jane, 14, 1 2 1, 239, 240, 246,
Joyce e, 48 1, 483, 484-488, 490-49 1,
25 1 -26 1, 298, 308, 325-326, 408,
493-495, 506
424-426, 429, 434
Kafka e, 441, 443-445, 450, 486, 490
Chaucer e, 1 2 1
Proust e, 390, 484-486, 489-49 1, 493,
Eliot (George) e, 325-326
soo
Johnson (Dr. Samuel) e, 256, 257, 26 1
Shakespeare e, 84-85, 485-486,
Shakespeare e, 254

489-497

Woolf e, 424, 425, 426, 429, 434

Shelley e, 488

Wordsworth e, 255, 257-258, 26 1

Bell, Quentin, 426

Bellow, Saul, 320

B

Benjamin, Walter, 439, 441

Babel, Isaak, 333, 455

Bennett, Benjamin, 2 1 2-2 1 3, 226-227

Bacon, Sir Francis, 71, 73, 367, 369

Bentley, Eric, 289, 347, 354, 357, 361

Baddeley, J. F., 334, 337, 338

Berkeley, George, 1 5, 464, 488-489

Bermel, Albert, 1 72

Burckhardt, Jakob, 1 8, 33, 52

Bishop, Elizabeth, 43, 47, 263, 276, 283,

Burgess, Anthony, 199, 405, 406, 415, 48 1

286, 292, 294, 306, 426, 506, 508

Burke, Kenneth, 197, 249, 279

Blake, William, 14, 41, 45-46, 57-59, 7 1 ,

Burt, John, 427

94, 1 24, 1 8 1, 20 1, 2 1 2, 221 -223, 230,

Byron, George, 41, 2 1 8, 220, 222-233,

235, 264, 266-267, 276, 289, 293,

249, 3 1 6

30 1, 309, 3 1 9, 325, 4 1 2, 4 1 5, 432,

462, 467, 498, 5 1 0

Chaucer e, 1 24

e

Goethe e, 2 1 2, 221 -223, 230, 235

Calderón de la Barca, Pedro, 62, 80, 84, 95,

1 8 1, 2 1 7-2 1 8, 220, 233, 468, 489

Whitman e, 264, 266-267, 276

Capote, Truman, 34

Bly, Robert, 467

Carlyle, Thomas, 207, 2 1 0, 2 1 7, 234

Boccaccio, 40, 9 1, 1 17-1 20, 5 1 0

Carpentier, Alejo, 141, 453

Borges, Jorge Luis, 8, 14, 52, 65, 90-9 1,

Carroll, Lewis, 4 1 6, 420

157, 437, 443, 453-470, 473, 479-480,

486, 496

Cather, Willa, 286, 426

Cavalcanti, Guido, 6 1-62, 73, 9 1

Beckett e, 457-458, 46 1, 486, 496

Celan, Paul, 207, 29 1, 297

Dante e, 90

Cervantes, Miguel de, 7, 14, 19, 40, 42,

De Quincey e, 46 1

52, 67, 69, 73, 83-85, 92, 1 1 5, 128,

Freud e, 459-46 1

135-1 38, 140-1 53, 1 57, 2 1 1, 2 1 5, 222,

Homero e, 460, 462-463, 465

3 1 6, 353-354, 357, 430-43 1, 434, 465,

Kafka e, 443, 456, 458-459, 46 1 -462,

479, 483, 508-509

465

Dante e, 85, 1 35, 142

Neruda e, 453, 467-470, 473

Kafka e, 1 37, 146

Whitman e, 465-467, 470, 473, 480

Melville e, 1 37, 144

Boswell, James, 1 90, 1 93, 1 97-199, 203,

Shakespeare e, 52, 67, 73, 83-85,

206

135-1 36, 1 38, 1 4 1 - 1 44, 148, 152

Boyle, Nicholas, 2 1 8

Woolf e, 430-43 1, 434

Bradbrook, Muriel, 348

Chapman, George, 95, 1 07, 2 1 7

Bradley, A. C., 190, 375

Charity, A . C., 106

Brandes, Georg, 375

Chase, Richard, 279

Brecht, Bertolt, 47, 69, 490

Chaucer, Geoffrey, 7, 14, 39, 40-43, 52,

Brée, Germaine, 388, 400

59-60, 64, 9 1 , 105, 1 15-1 34, 1 67, 1 88,

308, 342, 505, 5 1 1 -5 1 2

Brod, Max, 445

Austen e, 1 2 1

Bronte, Charlotte, 258, 425

Blake e, 1 24

Bronte, Emily, 258, 424

Boccaccio e, 1 1 7 - 1 20

Brophy, Brigid, 346

Dante e, 1 1 5, 1 17-1 20

Browne, Thomas, 424, 429

Shakespeare e, 59-60, 1 1 5, 1 1 7,

Browning, Elizabeth Barrett, 47, 293

1 20-1 24, 1 28-1 30, 1 32-1 34

Browning, Robert, 14, 24, 143, 2 1 2, 263,

Chesterton, G. K., 1 1 7, 1 30, 1 3 1, 462

308, 3 1 5-3 1 6, 459

Christ, Ronald J., 462

Budgen, Frank, 404, 405

Coleridge, Samuel Taylor, 41, 190, 2 1 3,

Bunyan, Jonh, 70, 145, 3 1 8-3 19

2 1 7, 243, 290-292, 300, 375, 486-487

Collins, William, 33, 41, 198

Joyce e, 308

Congreve, William, 1 90

Kafka e, 308-309, 3 1 1, 3 1 4

Conrad, Joseph, 24, 1 30, 308, 335, 41 1,

Dickinson, Ernily, 8 , 14, 41, 47, 85, 1 03,

424, 462

233, 240, 263-264, 276, 278, 286,

Cortázar, Julio, 453

289-304, 306, 3 1 9, 326, 350, 426,

Cowley, Abraham, 197, 198

467, 506, 508

Cowper, William, 41

Emerson e, 289, 291 -294, 298, 301,

303, 306

Crabbe, George, 199

Kafka e, 29 1, 293

Crane, Hart, 24, 46, 58, 263-264, 282,

285-286, 292-293, 306, 437, 466-467,

Nietzsche e, 301 -303, 306

473, 478, 508

Stevens e, 290-293, 300, 306

Croce, Benedetto, 9 1

Wordsworth e, 240, 290, 292, 294,

Curtius, Ernest Robert, 33, 52, 9 1 -92, 94,

299-301

107, 1 10, 207-209, 2 1 1, 2 1 8, 233-234

Dodds, E. R., 212

Donaldson, E. Talbot, 59, 1 20, 1 23, 127

D

Dostoievski, Fedor, 14, 42, 69, 8 1 , 84, 1 22,

Dante, 7, 13-14, 1 6, 18-19, 30, 33, 40-46,

1 29, 1 34, 1 38, 1 86, 308, 3 1 4, 3 1 7, 338

49, 52, 57, 60-67, 69, 7 1 , 73, 75, 82,

Dreiser, Theodore, 34, 286

8♦ 87-1 1 3, 1 1 5, 1 17-1 2 1 , 135-1 36,

Dryden, John, 41, 65, 73, 1 1 7, 1 75,

142, 153-1 54, 177, 20 1, 207, 2 1 1,

1 98-199, 20 1

2 1 5, 2 1 8, 220-222, 227, 233-235,

248-249, 276-277, 282, 289, 290, 32 1,

E

323, 325, 332, 338, 341, 350, 381,

Echevarria, Roberto González, 6, 147

403-404, 41 1, 437, 448, 450, 465,

Edwards, Lee, 325

470, 486, 492, 506-509, 5 1 2

Eliot, George, 69, 244, 252-253, 258, 263,

Borges e, 90

307-308, 3 1 3, 3 1 7-32 1, 323-327, 3 3 1 ,

Cervantes e, 85, 1 35, 142

408-409, 426, 503

Chaucer e, 1 1 5, 1 1 7-1 20

Austen e, 325-326

Eliot (George) e, 321 -323, 325

Dante e, 321, 323, 325

Goethe e, 207, 2 1 1, 2 1 5, 2 1 8, 220-222,

Lawrence e, 3 1 7, 323

227, 233-235

Woolf e, 324

Petrarca e, 100, 1 1 2-1 1 3

Wordsworth e, 3 1 8-3 19

Shakespeare e, 89-90, 94, 99, 1 0 1

Eliot, T. S., 24, 46, 88, 9 1 , 156-1 58, 1 89,

Tolstoi e, 3 3 1 -332, 338, 341

1 9 1 , 1 97-1 98, 264, 270, 276, 283,

Virgílio e, 66, 95-96, 98, 99, 1 0 1, 1 04,

293, 406, 409, 466, 485, 488, 500,

107-1 08, 1 10-1 1 1

503, 506, 508

David, rei, 17, 89, 1 8 1

Ellmann, Richard, 324, 404, 408, 414, 454,

Day, Larry, 69

481

De Balia, Peter, 21

Emerson, Ralph Waldo, 14, 31, 53, 68, 75,

84, 94, 154, 158-159, 185-186, 190,

Defoe, Daniel, 424

197-199, 207, 219, 234, 256, 265,

De Man, Paul, 21, 38, 44, 506

271-273, 275-278, 281, 284, 286,

De Quincey, Thomas, 424, 461-462

289-294, 298, 301, 303, 306, 370,

Dickens, Charles, 8, 14, 69, 241, 249,

385, 390, 424-425, 443, 466, 470

307-317, 351, 418, 483, 507

Dickinson, Emily, 289, 291-294, 298, 301,

Browning, Elizabeth Barrett, 315-316

303, 306

O C A N O N E O C I D E N T A L

Whitman e, 265, 27 1 -273, 275,

Proust e, 376, 388-390, 392-393, 396,

276-278, 28 1, 284, 286

398

Empson, Sir William, 39-40, 1 80, 1 97,

Shakespeare e, 7 1 -72, 76-77, 84,

277, 293, 406

365-385

Eurípides, 95, 1 89, 229, 233

Woolf e, 425-427

Ezequiel, profeta, 1 04

Friedrich, Hugo, 1 60

F

Frost, Robert, 41, 243, 250, 263, 286, 300,

508

Faulkner, William, 24, 34, 263, 286, 308,

Frye, Northrop, 62-63, 197, 3 1 4, 483, 5 1 2

4 1 1

Fuentes, Carlos, 453

Felstiner, John, 47 1

Fergusson, Francis, 9 1

G

Fernández, Ramón, 1 70

García-Berrio, Antonio, 85

Fielding, Henry, 1 37, 240

García Lorca, Federico, 224, 263, 437,

Fields, W. C., 250

468, 478, 490

Fitzgerald, F. Scott, 24, 34, 286, 322-323

García Márquez, Gabriel, 52, 453

Fjelde, Rolf, 348

George, Stefan, 1 8, 96, 207

Flaubert, Gustave, 14, 1 37, 1 38, 1 53, 253,

Ginsberg, Allen, 264, 280

263, 277, 308, 309, 3 1 7, 353, 396,

Glasheen, Adaline, 4 1 2, 4 1 6, 4 1 8

40 1, 408, 441, 448, 483, 486

Goethe, Johann Wolfgang von, 7 , 14, 16,

Fletcher, Angus, 1 39, 295

23, 52, 57, 67, 69, 72, 80, 83-85, 95,

Fletcher, John, 72, 84

1 06, 1 37, 1 53, 175, 178, 1 8 1, 190,

Forster, E. M., 3 1 0

207-236, 239, 264, 282, 3 1 6, 341,

Foscolo, Ugo, 9 1

346-348, 351, 355-356, 359, 361, 366,

Poster, Kenelm, 1 06

370, 374-375, 440, 443, 450

Foucault, Michel, 1 5, 49, 52-53, 64, 7 1 ,

Blake e, 2 1 2, 22 1 -223, 230, 235

243, 507

Byron e, 2 1 8, 220, 222-233

Fowler, Alastair, 34-35

Dante e, 207, 2 1 1, 2 1 5, 2 1 8, 220-222,

Fraenkel, Hans, 2 1 2

227, 233-235

Frame, Donald M., 156, 1 5 8, 1 63, 1 72

Ibsen e, 233-234, 346-348, 351,

Freccero, John, 40, 9 1 -92, 94, 1 06,

355-356, 359, 361

1 1 1 - 1 1 2, 239

Joyce e, 2 1 2, 223, 233-234

Freud, Sigmund, 8, 14, 1 9, 20, 23, 3 1 -32,

Kafka e, 440, 443, 450

37, 38, 43, 48, 67, 7 1 -72, 77, 84, 94,

Tolstoi e, 233, 341

1 03, 1 10, 1 22, 1 37, 1 55, 1 58, 1 60,

Whitman e, 224, 233

1 64-1 65, 175, 1 88, 1 89, 193, 1 96,

Wordsworth e, 207-208, 2 1 1-212

2 1 0, 2 1 3, 234, 259, 276, 282, 295,

Goldmann, Lucien, 172

297, 302, 305, 342, 348, 365-385,

Goldsmith, Oliver, 198, 414

388-390, 392-393, 396, 398, 404-405,

425-427, 437, 438, 443-446, 449-450,

Gôngora y Argote, Luís de, 84, 468

459-46 1 , 485, 490, 497, 507

Gorki, Máximo, 329-33 1, 339, 340, 341

Borges e, 459-46 1

Gower,John, 1 1 8

Kafka e, 376-378, 437-438, 443-446,

Gramsci, Antonio, 36

449-450

Griffin, Robert, 20 1

Milton e, 17 5

Guicharnaud, Jacques, 1 65, 1 69

Montaigne e, 1 64

Guillén, Nicolás, 453

H

J

Hardy, Thomas, 287, 308, 310, 424, 429,

J (autora hebrea bíblica), 1618, 77, 79,

431

88, 103, 120, 181, 340, 439

Hart, Kevin, 23

James, Henry, 14, 24, 34, 253, 272, 276,

Hawthorne, Nathaniel, 34, 84, 186, 263,

320, 326, 334, 408, 448, 490

286, 308, 388, 460

Janouch, Gustav, 439

Hazlitt, William, 41, 46-47, 82, 131 - 132,

Jarry, Alfred, 495

190, 202-203, 205, 239, 244, 249,

Jesus Ben Sira, 99

375, 424, 426, 429, 434, 510, 511

Joaquim de Piore, 106

Hegel, G. W. F., 23, 69, 75, 80, 81, 449

Johnson, Dr. Samuel, 14, 38, 41, 64-65, 76,

Heine, Heinrich, 30, 69, 207, 443

189-190, 197, 206, 228, 240, 256-257,

Heller, Erich, 211 - 213, 220

26 1, 338, 390, 4 1 5, 432, 489, 49 1,

503, 508

Hemingway, Ernest, 24, 34, 274, 286, 333,

342, 41 1

Austen e, 256-257, 26 1

Beckett e, 489, 49 1

Herbert, George, 62

Milton e, 1 9 1 - 192, 1 98, 20 1 -203

Hesíodo, 1 8, 47, 233

Pope e, 1 9 1 - 1 92, 198-202

Higginson, Thomas Wentworth, 290, 303

Shakespeare e, 64-65, 76, 190, 199,

Hill, Geoffrey, 350

202-204, 206

Hodgart, Matthew, 1 90, 4 1 2, 41 8-420

Jones, Ernest, 367-377, 382

Hölderlin, Friedrich, 43, 85, 207, 264

Jonson, Ben, 14, 38, 62, 67, 71, 73, 1 65,

Hollander, John, 6, 1 68

1 98, 2 1 7, 308, 3 14, 508

Homan, Sidney, 495

Joyce, James, 8, 13-14, 1 8 - 1 9, 23, 64, 72,

Homero, 16, 18-19, 30, 40, 42-43, 46-47,

84-85, 87, 9 1 , 95, 1 99, 2 1 2, 223,

52, 69, 71, 87, 95, 106, 1 89, 200-202,
233-234, 254, 263, 277, 308, 3 1 1,
207, 2 1 1 -2 1 2, 2 1 8, 220, 233, 277,
342, 355, 370, 376, 378, 387, 399,
331 -332, 335, 340, 460, 462-463, 465,
400, 403-421, 424, 426, 437, 44 1,
478, 508, 5 1 2
443, 448, 450, 454, 458, 46 1 -462,
Hopkins, Gerard Manley, 50, 279
48 1 -488, 490-496, 506-507, 5 1 2
Horácio, 33, 95
Beckett e, 48 1, 483-488, 490-49 1,
493-495, 506
Howard, Donald R., 1 1 6-1 1 8, 1 20,
1 22-1 23, 125, 1 29
Dickens e, 308
Goethe e, 2 1 2, 223, 233-234
Hugo, Victor, 14, 69, 83, 96, 1 53, 1 60, 2 1 9,
308, 3 1 7, 352
Ibsen e, 355, 408, 41 1, 450
Huizinga, Johan, 1 39, 140, 351, 43 1
Shakespeare e, 84, 403-42 1
Huxley, Aldous, 449

K

Kafka, Franz, 8, 14, 1 8, 43, 48, 52, 84-85,

1

1 36-1 37, 146, 277, 29 1, 293, 308-309,

Ibsen, Henrik, 8, 14, 23, 52, 57, 6 1 , 84-85, 3 1 1, 3 1 4, 376, 378,
403, 427,

175, 193, 233-234, 277, 345-361, 370,

437-45 1, 454, 456, 458-459, 46 1 -462,

408, 41 1, 450, 486-487, 490, 493-494,

465, 486-487, 490

5 1 0

Beckett e, 441, 443-445, 450, 486, 490

Goethe e, 233-234, 346-348, 3 5 1 ,

Borges e, 443, 456, 458-459, 46 1 -462,

355-356, 359, 3 6 1

465

Joyce e, 355, 408, 41 1, 450

Cervantes e, 1 37, 146

Shakespeare e, 345, 347, 349-350, 357

Dickens e, 308-309, 3 1 1, 3 1 4

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Dickinson e, 29 1, 293

Madariaga, Salvador de, 84

Freud e, 376, 378, 437-438, 443-446,

Mailer, Norman, 34-35, 1 58, 229, 280

449-450

Malcolm, Norman, 333

Goethe e, 440, 443, 450

Mallarmé, Stéphane, 29

Shakespeare e, 438, 450

Mann, Jill, 1 2 1

Kant, Immanuel, 1 3, 23, 463

Mann, Thomas, 1 37, 209-2 1 0, 2 1 8, 308,

Keats, John, 41, 1 88, 222, 244, 264, 275,

336, 341

298, 40 1, 42 1

Manzoni, Alessandro, 69, 84, 308

Kenner, Hugh, 406, 409, 485, 493-494,

Marcos, São, 1 8, 88, 464

497, 499-500

Marlowe, Christopher, 22-23, 46, 58-59,

Kermode, Sir Frank, 1 5, 1 6, 323

62, 67, 72-73, 1 17, 129, 176, 178,

Kierkegaard, Soren, 68, 276, 3 1 1, 34 7,

1 85, 1 88, 2 1 7, 2 1 9, 382

440, 443, 446

Marvell, Andrew, 41

Kilgour, Maggie, 1 59

Marx, Karl, 38, 53, 243

Knight, G. Wilson, 197

Maude, Aylmer, 334

Kurosawa, Akira, 5 1 O

McMaster, Juliet, 253

Meisel, Perry, 6, 424

L

Melville, Herman, 14, 24, 34, 5 1 , 8 1, 98,

La Boétie, Étienne de, 1 60

1 37, 1 44-145, 263, 267, 286, 308, 3 1 2

Lacan, Jacques, 1 1, 365, 507

Menchaca, Frank, 479

Lampedusa, Giuseppe Tomasi di, 30

Meredith, George, 1 64, 429

Lawrence, D. H., 1 4, 264, 277, 286-287,

Merrill, James, 286, 506, 508, 5 1 2

308, 3 1 0, 3 17, 323, 424, 426, 428,

Meyer, Michael, 357

474, 478

Middleton, Thomas, 15

Eliot (George) e, 3 1 7, 323

Miguel Ângelo, 332, 366-367

Whitman e, 264

Mill, John Stuart, 309, 324

Le Guin, Ursula, 292

Miller, Henry, 280

Lentricchia, Frank, 44

Milton, John, 7, 14, 19, 23, 33, 39-42,

Leopardi, Giacomo, 14, 84, 263

45-46, 52, 63, 65, 66, 69, 85, 87, 89,

Lessing, Doris, 321

93, 95-96, 107, 1 36, 1 59, 1 75-1 82,

Levin, Harry, 4 1 6, 4 1 7

1 84-1 86, 1 88, 1 9 1 - 192, 198, 20 1 -203,

Lewis, C . S., 40, 8 8

2 1 1, 2 1 4-2 1 5, 2 1 8, 220, 221-233, 240,

248, 274, 276-277, 282, 287, 290-292,

Longino, 1 8, 3 1

341, 350, 366, 376, 448, 450, 478,

Looney, J. Thomas, 71, 367, 368-369, 370,

495, 505, 507, 5 1 1-5 1 2

404

Freud e, 175

Lucrécio, 21, 1 06, 1 10, 1 1 1

Johnson (Dr. Samuel) e, 1 9 1 - 1 92, 198,

Lugones, Leopoldo, 460

20 1 -203

Lukács, Georg, 224

Marlowe e, 176, 178, 1 85

Luria, Isaac, 445

Shakespeare e, 65-66, 17 5-188

Lüthy, Herbert, 1 5 8

Mohammed, AbdulJan, 504

Molan, Ann, 257, 260

M

Moliere, 7, 14, 23, 61, 67, 69, 83, 85, 135,

Macaulay, Lord, 424

142, 1 53, 1 54, 1 56, 1 6 1, 1 64-173,

Machaut, Guillaume, 1 1 8

1 93, 3 14, 349, 486

Montaigne e, 153-1 54, 1 56, 161,

Pater, Walter, 1 4, 1 88, 228, 390, 399,

1 64-1 66, 1 7 1 - 173

424-426, 428-430, 433-435, 448, 475,

Shakespeare e, 67, 1 5 3, 1 64-1 69

5 1 2

Molina, Tirso de, 84

Paulo, São, 33, 59, 1 83, 203, 4 1 7, 47 1

Montaigne, Michel, 7, 14, 43, 52, 67, 1 35,

Paz, Octavio, 453, 466, 473-474, 480

152-1 66, 1 7 1 - 1 73, 1 89-1 9 1 , 196, 276,

Pessoa, Fernando, 8, 14, 263, 388, 437,

368, 390, 437

443, 453, 465, 473-480

Freud e, 164

Whitman e, 474-475, 476-480

Moliere e, 1 53-1 54, 1 56, 1 6 1, 1 64-1 66,

Petrarca, 14, 33, 85, 9 1 , 1 00, 1 1 2-1 1 3,

1 7 1 - 1 73

1 1 7-1 1 8, 142, 239, 248, 297, 359

Pascal e, 1 63

Píndaro, 19, 38, 40, 43, 45, 95, 96

Moore, Marianne, 292, 426, 508

Pinter, Harold, 486

Moore, W. G., 1 69, 170, 276, 286

Platão, 1 8, 23, 42, 45, 46, 48, 53, 68, 1 22,

Morgan, Susan, 258

1 55, 1 5 8, 1 63, 1 89, 463, 496

Morgann, Maurice, 206

Plutarco, 1 5 8

Murdoch, Iris, 3 1 9

Poe, Edgar Allan, 286, 3 1 6, 455-456, 458,

Myers, F. W. H., 3 1 9

462-463

Poirier, Richard, 6, 273

N

Pope, Alexander, 41, 65, 1 9 1 - 1 92, 198,

Nabokov, Vladimir, 459

1 99-202, 249, 433, 462

Neruda, Pablo, 8, 14, 85, 263-264, 277,

Pound, Ezra, 24, 9 1 , 95, 264, 276, 286,

286, 437, 443, 453-454, 466-473, 475,

466, 485, 508

478-480

Proust, Marcel, 8, 14, 1 8, 43, 52, 85, 1 53,

Borges e, 453, 467-470, 473

1 6 1 , 1 86, 207, 252, 263, 277, 308,

376, 378, 387-396, 398-403, 407, 41 1,

Whitman e, 286, 466-473, 475,

4 1 6, 437, 441, 443, 448, 46 1, 48 1,

478-479

484-486, 489-493, 500, 508, 5 1 2

Nietzsche, Friedrich, 14, 1 8, 24, 3 1, 49, 5 1,

Beckett e, 390, 484-486, 489-49 1, 493,

53, 67, 75, 129, 1 54, 158, 1 85, 1 90,

500

204, 208, 2 1 3, 2 1 8-2 1 9, 222, 234,

249, 25 1, 276-277, 301 -303, 306, 3 1 7,

Freud e, 376, 388-390, 392, 393, 396,

330, 425, 428, 443-445, 448, 475, 509

398

Nuttall, A. D., 58

Shakespeare e, 387-388, 391 -392

Pushkin, Alexandre, 14, 69, 84, 1 53, 332

o

Pynchon, Thomas, 34, 52, 70, 286, 486,

Olson, Charles, 5 1

506, 508, 5 1 2

O'Neill, Eugene, 286

Ortega y Gasset, José, 84, 149

Q

Ovídio, 95, 1 1 7

Qualls, Barry, 3 1 8, 321

Oxford, conde de, 14, 71, 73, 367-368,

Quinney, Laura, 202, 338

369-370, 379

R

P

Rabelais, François, 14, 42, 1 27-1 28,

Parrinder, Patrick, 4 1 5

1 53-1 54, 415, 483, 5 1 0

Pascal, Blaise, 1 56-1 57, 1 58, 163-1 64,

Racine, Jean, 14, 67, 80, 83, 84, 1 53, 156,

1 7 1 - 1 72, 450

1 7 1 - 1 72, 2 1 1, 485-486, 492, 494

•

Ramalho de Sousa Santos, Maria Irene,
1 98-1 99, 20 1-204, 206, 209, 2 1 1 -212,
20, 474-475
2 1 5-222, 224, 233, 240, 246-247,
Rich, Adrienne, 43, 4 7, 292
254-255, 276, 278, 28 1 -282, 287, 289,
Richardson, Samuel, 240, 255, 400
308-309, 3 1 3, 3 1 6-3 1 7, 3 1 9, 332,
Rilke, Rainer Maria, 207, 263, 297, 437
335-336, 338-340, 342-343, 345, 347,
349-350, 353, 357, 365-379, 3 8 1 -385,
Rimbaud, Arthur, 58, 72, 4 1 8, 457
388, 391 -392, 403-42 1, 424-426,
Rivers, J. E., 389, 391
43 1 -434, 438, 450, 454, 460, 462-463,
Robertson, Ritchie, 443-445
465, 478, 48 1, 485-486, 489-497,
Rodríguez Monegal, Emir, 460
505-5 12
Rojas, Fernando de, 84, 143
Austen e, 254
Rorty, Richard, 303
Beckett e, 84-85, 485-486, 489-497

Rossetti, Dante Gabriel, 91, 1 1 2

Cervantes e, 67, 83, 135-1 36, 1 38,

Roth, Philip, 286, 438, 443

1 4 1 - 1 44, 148, 1 52

Rousseau, Jean-Jacques, 14, 1 53, 1 72, 477

Chaucer e, 59-60, 1 1 5, 1 1 7, 120-124,

Ruoff, Gene, 257

1 28-1 30, 1 32-1 34

Ruskin, John, 207, 252, 389-390, 398-399,

Dante e, 89-90, 94, 99, 1 0 1

40 1, 429, 499

Freud e , 7 1 -72, 77, 84, 365, 366-385

Ibsen e, 345, 347, 349-350, 357

s

Johnson (Dr. Samuel) e, 64-65, 76, 190,

199, 202-204, 206

Sackville-West, Vita, 430-433

Joyce e, 84, 403-42 1

Safo, 47

Kafka e, 438, 450

Sainte-Beuve, Charles, 423

Milton e, 65-66, 17 5 - 1 88

Sanctis, Francesco de, 9 1

Moliere e, 67, 1 64-1 69

Santayana, George, 1 06-1 07, 1 1 1

Proust e, 387-388, 39 1 -392

Santi, Enrico Mario, 468

Tolstoi e, 66, 68-70, 73, 84, 332,

Savage, Richard, 198

335-336, 338, 340, 342

Sayers, Dorothy L., 88

Woolf e, 424, 426, 43 1 -434

Schelling, Friedrich, 137

Wordsworth e, 239, 246-247

Schiller, Johann Friedrich, 80

Shattuck, Roger, 388-400, 402

Scholem, Gershom, 439, 441

Shaw, George Bernard, 6 1, 70, 144, 347,

Schopenhauer, Arthur, 390, 443, 457, 458,

350, 353, 462-463, 490

485, 499

Shelley, Percy Bysshe, 41, 47, 69, 91, 95,

Scott, Walter, 308, 4 1 8, 424

101, 1 03, 1 8 1 , 208, 222, 244, 245,

Screech, M. A., 1 55

264, 287, 295, 338, 370, 388, 429,

Séneca, 95, 148, 158

460, 478, 488, 489

Sewall, Richard, 299

Beckett e, 488

Shakespeare, William, 7-8, 1 0, 1 3 - 1 6,

Woolf e, 429

1 8-20, 22, 23, 30-34, 36, 38-49, 5 1 -53,

Wordsworth e, 244-245

57-85, 87-90, 94-95, 99, 101, 105,

Shklovski, Victor, 333

1 07, 109, 1 1 3, 1 1 5, 1 17, 1 20-1 24,

127-1 29, 1 32,- 1 36, 138, 1 4 1 - 1 44,

Shoaf, R. A., 1 30

148, 1 52-1 54, 1 64-1 69, 175-1 78,

Singleton, Charles, 9 1 , 1 04, 106

1 82-1 83, 1 85-1 86, 1 88, 1 90-196,

Smollett, Tobias, 1 37

Snell, Bruno, 30, 1 89, 2 1 2

Goethe e, 233, 341

Sócrates, 48, 53, 1 55, 1 58, 1 60, 1 62-1 63,

Hemingway e, 333, 342

410

Homero e, 33 1 -332, 335, 340

Sófocles, 80, 95, 370, 373, 375

Shakespeare e, 66, 68-70, 73, 84, 332,

Sommer, Doris, 4 70

335, 336, 338, 340, 342

Spenser, Edmund, 14, 41 -42, 1 23, 175,

Wordsworth e, 240, 249, 3 3 1 , 341

41 1, 5 1 2

Trotsky, Leon, 244, 277, 506

Spitzer, Leo, 106-1 07, 1 5 1 , 479

Turgueniev, Ivan, 69, 84, 308, 334

Stanford, W. B., 95

Twain, Mark, 24, 34, 1 37, 286

Stein, Gertrude, 49, 508

Stendhal, 69, 83, 1 37, 138, 253, 308, 3 1 7,

u

352, 396, 40 1

Unamuno, Miguel de, 136-1 38, 140-142,

Sterne, Laurence, 1 37, 424, 429, 434, 483

144-146, 148

Stevenson, Robert Louis, 429

Stevens, Wallace, 41, 44-45, 46, 49, 63,

V

72, 91, 95, 1 59, 177, 243, 263-265,

274-275, 283, 286, 290-293, 300, 306,

Valesio, Paolo, 92

437, 466-467, 505-506, 508

Vallejo, César, 437, 453, 468, 473

Dickinson e, 290-293, 300, 306

Van den Berg, J. H., 185

Whitman e, 264-265, 274-275, 283,

Vargas Llosa, Mario, 453

286

Vega, Lope de, 80, 83-84, 1 50, 2 1 7, 423

Stoppard, Tom, 486, 493

Vico, Giambattista, 1 3 - 1 4, 57, 9 1 , 1 08,

Stowe, Harriet Beecher, 69-70, 336

2 1 8, 234, 239, 248, 356, 403, 41 1,

Swenson, May, 47, 276, 286, 292, 294

4 1 8, 448, 492

Swift, Jonathan, 14, 120-1 2 1, 136, 1 94,

Vida!, Gore, 35

198, 420

Villon, François, 4 1 8

Swinburne, Algernon Charles, 4 1 8

Virgílio, 33, 40, 52, 66, 9 1 , 95-96, 98-99,

1 0 1 , 1 04, 107-1 09, 1 10-1 1 1, 1 55, 2 1 1, T

403, 5 1 2

Voltaire, 69, 83

Tave, Stuart, 254-255, 258

Tchekov, Anton, 14, 347

w

Tennyson, Lord Alfred, 24, 4 7, 95, 198,

278, 417

Wagner, Richard, 227, 420, 487

Thomson, James, 41

Walker, Alice, 43, 70-7 1, 321, 486, 5 1 1

Thoreau, Henry David, 282, 284, 286

Webster, John, 1 5, 64, 82, 1 78

Thurber, James, 103

Weigand, Hermann, 2 1 1

Ticiano, 69

Welsh, Alexander, 321

Tolkien, J. R. R., 88

West, Nathanael, 34, 286, 506

Tolstoi, Leão, 8, 14, 23, 30, 39, 42-43, 52,

Wharton, Edith, 426

57, 64, 66, 68-71, 73, 84♦85, 89, 175,

White, Hayden, 49

209, 222-233, 240, 249, 253, 263,

Whitman, Walt, 8, 14, 16, 24, 41, 45-47,

277, 308, 316, 329-342, 344, 350-351,

57, 85, 153, 158, 198, 224, 233, 240,

445, 448-449, 508-509

263-290, 292-294, 298, 301, 311, 370,

Dante e, 332, 338, 341

433, 453, 465-480, 508

O C Ã N O N E O C I D E N T A L

Blake e, 264, 266-267, 276

Eliot (George) e, 324

Borges e, 465-467, 470, 473, 480

Freud e, 425, 427

Emerson e, 265, 271-273, 275-278,

Shakespeare e, 424, 426, 43 1 -434

28 1, 284, 286

Shelley e, 429

Goethe e, 224, 233

Whitman e, 433

Lawrence e, 264

Wordsworth, William, 8, 14, 19, 41 -42,

Neruda e, 286, 466, 467, 468-473, 475,

57, 103, 199, 207-208, 2 1 1 -2 1 2, 239,

478, 479

240-252, 255, 257-258, 26 1, 264, 276,

Pessoa e, 4 7 4-480

282, 290, 292, 294, 299-30 1, 3 1 8-3 19,

Stevens e, 264-265, 274-275, 283, 286

331, 341, 370, 448, 505

Austen e, 255, 257-258, 26 1

Woolf e, 433

Dickinson e, 240, 290, 292, 294,

Wilbur, Richard, 1 67-1 69

299-30 1

Wilde, Oscar, 30, 74, 2 1 8, 235, 347, 399,

Eliot (George) e, 3 1 8-3 19

424, 453, 5 1 2

Goethe e, 208, 2 1 1-212

Williams, Charles, 88, 94, 1 02, 1 05,

Shakespeare e, 240, 246-247

108-1 09

Shelley e, 244-245

Williams, Tennessee, 286

Tolstoi e, 240, 249, 331, 341

Williams, William Carlos, 264, 286, 508

Wright, James, 287

Wimsatt, William K., 294

Wittgenstein, Ludwig, 23, 292, 333, 338,

y

376, 443

Yeats, William Butler, 14, 43, 9 1 , 96, 1 1 1,

Wolfe, Tom, 34

2 1 2, 22 1, 263, 276, 297, 370, 399,

Woolf, Virginia, 8, 14, 308, 3 1 0, 324,

409, 437, 486, 494-495, 508

423-435, 437, 443, 504

Austen e, 424-426, 429, 434

z

Cervantes e, 430-43 1, 434

Zucker, A. E., 359

Document Outline

- [capas - 0001sharp](#)
- [capas - 0002sharp](#)
- [capas - 0003sharp](#)
- [capas - 0004sharp](#)
- [miolo - 0005sharp](#)
- [miolo - 0006sharp](#)
- [miolo - 0007sharp](#)
- [miolo - 0008sharp](#)
- [miolo - 0009sharp](#)
- [miolo - 0010sharp](#)
- [miolo - 0011sharp](#)
- [miolo - 0012sharp](#)
- [miolo - 0013sharp](#)
- [miolo - 0014sharp](#)
- [miolo - 0015sharp](#)
- [miolo - 0016sharp](#)
- [miolo - 0017sharp](#)
- [miolo - 0018sharp](#)
- [miolo - 0019sharp](#)
- [miolo - 0020sharp](#)
- [miolo - 0021sharp](#)
- [miolo - 0022sharp](#)
- [miolo - 0023sharp](#)
- [miolo - 0024sharp](#)
- [miolo - 0025sharp](#)
- [miolo - 0026sharp](#)
- [miolo - 0027sharp](#)
- [miolo - 0028sharp](#)
- [miolo - 0029sharp](#)
- [miolo - 0030sharp](#)
- [miolo - 0031sharp](#)
- [miolo - 0032sharp](#)
- [miolo - 0033sharp](#)
- [miolo - 0034sharp](#)
- [miolo - 0035sharp](#)
- [miolo - 0036sharp](#)
- [miolo - 0037sharp](#)
- [miolo - 0038sharp](#)
- [miolo - 0039sharp](#)
- [miolo - 0040sharp](#)

- [miolo - 0041sharp](#)
- [miolo - 0042sharp](#)
- [miolo - 0043sharp](#)
- [miolo - 0044sharp](#)
- [miolo - 0045sharp](#)
- [miolo - 0046sharp](#)
- [miolo - 0047sharp](#)
- [miolo - 0048sharp](#)
- [miolo - 0049sharp](#)
- [miolo - 0050sharp](#)
- [miolo - 0051sharp](#)
- [miolo - 0052sharp](#)
- [miolo - 0053sharp](#)
- [miolo - 0054sharp](#)
- [miolo - 0056sharp](#)
- [miolo - 0057sharp](#)
- [miolo - 0058sharp](#)
- [miolo - 0059sharp](#)
- [miolo - 0060sharp](#)
- [miolo - 0061sharp](#)
- [miolo - 0062sharp](#)
- [miolo - 0063sharp](#)
- [miolo - 0064sharp](#)
- [miolo - 0065sharp](#)
- [miolo - 0066sharp](#)
- [miolo - 0067sharp](#)
- [miolo - 0068sharp](#)
- [miolo - 0069sharp](#)
- [miolo - 0070sharp](#)
- [miolo - 0071sharp](#)
- [miolo - 0072sharp](#)
- [miolo - 0073sharp](#)
- [miolo - 0074sharp](#)
- [miolo - 0075sharp](#)
- [miolo - 0076sharp](#)
- [miolo - 0077sharp](#)
- [miolo - 0078sharp](#)
- [miolo - 0079sharp](#)
- [miolo - 0080sharp](#)
- [miolo - 0081sharp](#)
- [miolo - 0082sharp](#)
- [miolo - 0083sharp](#)
- [miolo - 0084sharp](#)
- [miolo - 0085sharp](#)

- [miolo - 0087sharp](#)
- [miolo - 0088sharp](#)
- [miolo - 0089sharp](#)
- [miolo - 0090sharp](#)
- [miolo - 0091sharp](#)
- [miolo - 0092sharp](#)
- [miolo - 0093sharp](#)
- [miolo - 0094sharp](#)
- [miolo - 0095sharp](#)
- [miolo - 0096sharp](#)
- [miolo - 0097sharp](#)
- [miolo - 0098sharp](#)
- [miolo - 0099sharp](#)
- [miolo - 0100sharp](#)
- [miolo - 0101sharp](#)
- [miolo - 0102sharp](#)
- [miolo - 0103sharp](#)
- [miolo - 0104sharp](#)
- [miolo - 0105sharp](#)
- [miolo - 0106sharp](#)
- [miolo - 0107sharp](#)
- [miolo - 0108sharp](#)
- [miolo - 0109sharp](#)
- [miolo - 0110sharp](#)
- [miolo - 0111sharp](#)
- [miolo - 0112sharp](#)
- [miolo - 0113sharp](#)
- [miolo - 0115sharp](#)
- [miolo - 0116sharp](#)
- [miolo - 0117sharp](#)
- [miolo - 0118sharp](#)
- [miolo - 0119sharp](#)
- [miolo - 0120sharp](#)
- [miolo - 0121sharp](#)
- [miolo - 0122sharp](#)
- [miolo - 0123sharp](#)
- [miolo - 0124sharp](#)
- [miolo - 0125sharp](#)
- [miolo - 0126sharp](#)
- [miolo - 0127sharp](#)
- [miolo - 0128sharp](#)
- [miolo - 0129sharp](#)
- [miolo - 0130sharp](#)
- [miolo - 0131sharp](#)

- [miolo - 0132sharp](#)
- [miolo - 0133sharp](#)
- [miolo - 0134sharp](#)
- [miolo - 0135sharp](#)
- [miolo - 0136sharp](#)
- [miolo - 0137sharp](#)
- [miolo - 0138sharp](#)
- [miolo - 0139sharp](#)
- [miolo - 0140sharp](#)
- [miolo - 0141sharp](#)
- [miolo - 0142sharp](#)
- [miolo - 0143sharp](#)
- [miolo - 0144sharp](#)
- [miolo - 0145sharp](#)
- [miolo - 0146sharp](#)
- [miolo - 0147sharp](#)
- [miolo - 0148sharp](#)
- [miolo - 0149sharp](#)
- [miolo - 0150sharp](#)
- [miolo - 0151sharp](#)
- [miolo - 0152sharp](#)
- [miolo - 0153sharp](#)
- [miolo - 0154sharp](#)
- [miolo - 0155sharp](#)
- [miolo - 0156sharp](#)
- [miolo - 0157sharp](#)
- [miolo - 0158sharp](#)
- [miolo - 0159sharp](#)
- [miolo - 0160sharp](#)
- [miolo - 0161sharp](#)
- [miolo - 0162sharp](#)
- [miolo - 0163sharp](#)
- [miolo - 0164sharp](#)
- [miolo - 0165sharp](#)
- [miolo - 0166sharp](#)
- [miolo - 0167sharp](#)
- [miolo - 0168sharp](#)
- [miolo - 0169sharp](#)
- [miolo - 0170sharp](#)
- [miolo - 0171sharp](#)
- [miolo - 0172sharp](#)
- [miolo - 0173sharp](#)
- [miolo - 0175sharp](#)
- [miolo - 0176sharp](#)

- [miolo - 0177sharp](#)
- [miolo - 0178sharp](#)
- [miolo - 0179sharp](#)
- [miolo - 0180sharp](#)
- [miolo - 0181sharp](#)
- [miolo - 0182sharp](#)
- [miolo - 0183sharp](#)
- [miolo - 0184sharp](#)
- [miolo - 0185sharp](#)
- [miolo - 0186sharp](#)
- [miolo - 0187sharp](#)
- [miolo - 0188sharp](#)
- [miolo - 0189sharp](#)
- [miolo - 0190sharp](#)
- [miolo - 0191sharp](#)
- [miolo - 0192sharp](#)
- [miolo - 0193sharp](#)
- [miolo - 0194sharp](#)
- [miolo - 0195sharp](#)
- [miolo - 0196sharp](#)
- [miolo - 0197sharp](#)
- [miolo - 0198sharp](#)
- [miolo - 0199sharp](#)
- [miolo - 0200sharp](#)
- [miolo - 0201sharp](#)
- [miolo - 0202sharp](#)
- [miolo - 0203sharp](#)
- [miolo - 0204sharp](#)
- [miolo - 0205sharp](#)
- [miolo - 0206sharp](#)
- [miolo - 0207sharp](#)
- [miolo - 0208sharp](#)
- [miolo - 0209sharp](#)
- [miolo - 0210sharp](#)
- [miolo - 0211sharp](#)
- [miolo - 0212sharp](#)
- [miolo - 0213sharp](#)
- [miolo - 0214sharp](#)
- [miolo - 0215sharp](#)
- [miolo - 0216sharp](#)
- [miolo - 0217sharp](#)
- [miolo - 0218sharp](#)
- [miolo - 0219sharp](#)
- [miolo - 0220sharp](#)

- [miolo - 0221sharp](#)
- [miolo - 0222sharp](#)
- [miolo - 0223sharp](#)
- [miolo - 0224sharp](#)
- [miolo - 0225sharp](#)
- [miolo - 0226sharp](#)
- [miolo - 0227sharp](#)
- [miolo - 0228sharp](#)
- [miolo - 0229sharp](#)
- [miolo - 0230sharp](#)
- [miolo - 0231sharp](#)
- [miolo - 0232sharp](#)
- [miolo - 0233sharp](#)
- [miolo - 0234sharp](#)
- [miolo - 0235sharp](#)
- [miolo - 0236sharp](#)
- [miolo - 0237sharp](#)
- [miolo - 0238sharp](#)
- [miolo - 0239sharp](#)
- [miolo - 0240sharp](#)
- [miolo - 0241sharp](#)
- [miolo - 0242sharp](#)
- [miolo - 0243sharp](#)
- [miolo - 0244sharp](#)
- [miolo - 0245sharp](#)
- [miolo - 0246sharp](#)
- [miolo - 0247sharp](#)
- [miolo - 0248sharp](#)
- [miolo - 0249sharp](#)
- [miolo - 0250sharp](#)
- [miolo - 0251sharp](#)
- [miolo - 0252sharp](#)
- [miolo - 0253sharp](#)
- [miolo - 0254sharp](#)
- [miolo - 0255sharp](#)
- [miolo - 0256sharp](#)
- [miolo - 0257sharp](#)
- [miolo - 0258sharp](#)
- [miolo - 0259sharp](#)
- [miolo - 0260sharp](#)
- [miolo - 0262sharp](#)
- [miolo - 0263sharp](#)
- [miolo - 0264sharp](#)
- [miolo - 0265sharp](#)

- [miolo - 0266sharp](#)
- [miolo - 0267sharp](#)
- [miolo - 0268sharp](#)
- [miolo - 0269sharp](#)
- [miolo - 0270sharp](#)
- [miolo - 0271sharp](#)
- [miolo - 0272sharp](#)
- [miolo - 0273sharp](#)
- [miolo - 0274sharp](#)
- [miolo - 0275sharp](#)
- [miolo - 0276sharp](#)
- [miolo - 0277sharp](#)
- [miolo - 0278sharp](#)
- [miolo - 0279sharp](#)
- [miolo - 0280sharp](#)
- [miolo - 0281sharp](#)
- [miolo - 0282sharp](#)
- [miolo - 0283sharp](#)
- [miolo - 0284sharp](#)
- [miolo - 0285sharp](#)
- [miolo - 0286sharp](#)
- [miolo - 0287sharp](#)
- [miolo - 0288sharp](#)
- [miolo - 0289sharp](#)
- [miolo - 0290sharp](#)
- [miolo - 0291sharp](#)
- [miolo - 0292sharp](#)
- [miolo - 0293sharp](#)
- [miolo - 0294sharp](#)
- [miolo - 0295sharp](#)
- [miolo - 0296sharp](#)
- [miolo - 0297sharp](#)
- [miolo - 0298sharp](#)
- [miolo - 0299sharp](#)
- [miolo - 0300sharp](#)
- [miolo - 0301sharp](#)
- [miolo - 0302sharp](#)
- [miolo - 0303sharp](#)
- [miolo - 0304sharp](#)
- [miolo - 0305sharp](#)
- [miolo - 0306sharp](#)
- [miolo - 0307sharp](#)
- [miolo - 0308sharp](#)
- [miolo - 0309sharp](#)

- [miolo - 0310sharp](#)
- [miolo - 0311sharp](#)
- [miolo - 0312sharp](#)
- [miolo - 0313sharp](#)
- [miolo - 0314sharp](#)
- [miolo - 0315sharp](#)
- [miolo - 0316sharp](#)
- [miolo - 0317sharp](#)
- [miolo - 0318sharp](#)
- [miolo - 0319sharp](#)
- [miolo - 0320sharp](#)
- [miolo - 0321sharp](#)
- [miolo - 0322sharp](#)
- [miolo - 0323sharp](#)
- [miolo - 0324sharp](#)
- [miolo - 0325sharp](#)
- [miolo - 0326sharp](#)
- [miolo - 0328sharp](#)
- [miolo - 0329sharp](#)
- [miolo - 0330sharp](#)
- [miolo - 0331sharp](#)
- [miolo - 0332sharp](#)
- [miolo - 0333sharp](#)
- [miolo - 0334sharp](#)
- [miolo - 0335sharp](#)
- [miolo - 0336sharp](#)
- [miolo - 0337sharp](#)
- [miolo - 0338sharp](#)
- [miolo - 0339sharp](#)
- [miolo - 0340sharp](#)
- [miolo - 0341sharp](#)
- [miolo - 0342sharp](#)
- [miolo - 0343sharp](#)
- [miolo - 0344sharp](#)
- [miolo - 0345sharp](#)
- [miolo - 0346sharp](#)
- [miolo - 0347sharp](#)
- [miolo - 0348sharp](#)
- [miolo - 0349sharp](#)
- [miolo - 0350sharp](#)
- [miolo - 0351sharp](#)
- [miolo - 0352sharp](#)
- [miolo - 0353sharp](#)
- [miolo - 0354sharp](#)

- [miolo - 0355sharp](#)
- [miolo - 0356sharp](#)
- [miolo - 0357sharp](#)
- [miolo - 0358sharp](#)
- [miolo - 0359sharp](#)
- [miolo - 0360sharp](#)
- [miolo - 0361sharp](#)
- [miolo - 0363sharp](#)
- [miolo - 0364sharp](#)
- [miolo - 0365sharp](#)
- [miolo - 0366sharp](#)
- [miolo - 0367sharp](#)
- [miolo - 0368sharp](#)
- [miolo - 0369sharp](#)
- [miolo - 0370sharp](#)
- [miolo - 0371sharp](#)
- [miolo - 0372sharp](#)
- [miolo - 0373sharp](#)
- [miolo - 0374sharp](#)
- [miolo - 0375sharp](#)
- [miolo - 0376sharp](#)
- [miolo - 0377sharp](#)
- [miolo - 0378sharp](#)
- [miolo - 0379sharp](#)
- [miolo - 0380sharp](#)
- [miolo - 0381sharp](#)
- [miolo - 0382sharp](#)
- [miolo - 0383sharp](#)
- [miolo - 0385sharp](#)
- [miolo - 0386sharp](#)
- [miolo - 0387sharp](#)
- [miolo - 0388sharp](#)
- [miolo - 0389sharp](#)
- [miolo - 0390sharp](#)
- [miolo - 0391sharp](#)
- [miolo - 0392sharp](#)
- [miolo - 0393sharp](#)
- [miolo - 0394sharp](#)
- [miolo - 0395sharp](#)
- [miolo - 0396sharp](#)
- [miolo - 0397sharp](#)
- [miolo - 0398sharp](#)
- [miolo - 0399sharp](#)
- [miolo - 0400sharp](#)

- [miolo - 0401sharp](#)
- [miolo - 0402sharp](#)
- [miolo - 0403sharp](#)
- [miolo - 0404sharp](#)
- [miolo - 0405sharp](#)
- [miolo - 0406sharp](#)
- [miolo - 0407sharp](#)
- [miolo - 0408sharp](#)
- [miolo - 0409sharp](#)
- [miolo - 0410sharp](#)
- [miolo - 0411sharp](#)
- [miolo - 0412sharp](#)
- [miolo - 0413sharp](#)
- [miolo - 0414sharp](#)
- [miolo - 0415sharp](#)
- [miolo - 0416sharp](#)
- [miolo - 0417sharp](#)
- [miolo - 0418sharp](#)
- [miolo - 0419sharp](#)
- [miolo - 0421sharp](#)
- [miolo - 0422sharp](#)
- [miolo - 0423sharp](#)
- [miolo - 0424sharp](#)
- [miolo - 0425sharp](#)
- [miolo - 0426sharp](#)
- [miolo - 0427sharp](#)
- [miolo - 0428sharp](#)
- [miolo - 0429sharp](#)
- [miolo - 0430sharp](#)
- [miolo - 0431sharp](#)
- [miolo - 0432sharp](#)
- [miolo - 0433sharp](#)
- [miolo - 0435sharp](#)
- [miolo - 0436sharp](#)
- [miolo - 0437sharp](#)
- [miolo - 0438sharp](#)
- [miolo - 0439sharp](#)
- [miolo - 0440sharp](#)
- [miolo - 0441sharp](#)
- [miolo - 0442sharp](#)
- [miolo - 0443sharp](#)
- [miolo - 0444sharp](#)
- [miolo - 0445sharp](#)
- [miolo - 0446sharp](#)

- [miolo - 0447sharp](#)
- [miolo - 0448sharp](#)
- [miolo - 0449sharp](#)
- [miolo - 0451sharp](#)
- [miolo - 0452sharp](#)
- [miolo - 0453sharp](#)
- [miolo - 0454sharp](#)
- [miolo - 0455sharp](#)
- [miolo - 0456sharp](#)
- [miolo - 0457sharp](#)
- [miolo - 0458sharp](#)
- [miolo - 0459sharp](#)
- [miolo - 0460sharp](#)
- [miolo - 0461sharp](#)
- [miolo - 0462sharp](#)
- [miolo - 0463sharp](#)
- [miolo - 0464sharp](#)
- [miolo - 0465sharp](#)
- [miolo - 0466sharp](#)
- [miolo - 0467sharp](#)
- [miolo - 0468sharp](#)
- [miolo - 0469sharp](#)
- [miolo - 0470sharp](#)
- [miolo - 0471sharp](#)
- [miolo - 0472sharp](#)
- [miolo - 0473sharp](#)
- [miolo - 0474sharp](#)
- [miolo - 0475sharp](#)
- [miolo - 0476sharp](#)
- [miolo - 0477sharp](#)
- [miolo - 0478sharp](#)
- [miolo - 0479sharp](#)
- [miolo - 0480sharp](#)
- [miolo - 0481sharp](#)
- [miolo - 0482sharp](#)
- [miolo - 0483sharp](#)
- [miolo - 0484sharp](#)
- [miolo - 0485sharp](#)
- [miolo - 0486sharp](#)
- [miolo - 0487sharp](#)
- [miolo - 0488sharp](#)
- [miolo - 0489sharp](#)
- [miolo - 0490sharp](#)
- [miolo - 0491sharp](#)

- [miolo - 0492sharp](#)
- [miolo - 0493sharp](#)
- [miolo - 0494sharp](#)
- [miolo - 0495sharp](#)
- [miolo - 0496sharp](#)
- [miolo - 0497sharp](#)
- [miolo - 0498sharp](#)
- [miolo - 0499sharp](#)
- [miolo - 0500sharp](#)
- [miolo - 0501sharp](#)
- [miolo - 0502sharp](#)
- [miolo - 0503sharp](#)
- [miolo - 0504sharp](#)
- [miolo - 0505sharp](#)
- [miolo - 0506sharp](#)
- [miolo - 0507sharp](#)
- [miolo - 0508sharp](#)
- [miolo - 0509sharp](#)
- [miolo - 0510sharp](#)
- [miolo - 0512sharp](#)
- [miolo - 0513sharp](#)
- [miolo - 0514sharp](#)
- [miolo - 0515sharp](#)
- [miolo - 0516sharp](#)
- [miolo - 0517sharp](#)
- [miolo - 0518sharp](#)
- [miolo - 0519sharp](#)
- [miolo - 0520sharp](#)
- [miolo - 0521sharp](#)
- [miolo - 0522sharp](#)
- [miolo - 0523sharp](#)
- [miolo - 0524sharp](#)
- [miolo - 0525sharp](#)
- [miolo - 0526sharp](#)
- [miolo - 0527sharp](#)
- [miolo - 0528sharp](#)
- [miolo - 0529sharp](#)
- [miolo - 0530sharp](#)
- [miolo - 0531sharp](#)
- [miolo - 0532sharp](#)
- [miolo - 0533sharp](#)
- [miolo - 0534sharp](#)
- [miolo - 0535sharp](#)
- [miolo - 0536sharp](#)

- [miolo - 0537sharp](#)
- [miolo - 0538sharp](#)
- [miolo - 0539sharp](#)
- [miolo - 0540sharp](#)
- [miolo - 0541sharp](#)
- [miolo - 0542sharp](#)
- [miolo - 0543sharp](#)
- [miolo - 0544sharp](#)
- [miolo - 0545sharp](#)
- [miolo - 0546sharp](#)
- [miolo - 0547sharp](#)
- [miolo - 0548sharp](#)
- [miolo - 0549sharp](#)
- [miolo - 0550sharp](#)
- [miolo - 0551sharp](#)
- [miolo - 0552sharp](#)
- [miolo - 0553sharp](#)
- [miolo - 0554sharp](#)
- [miolo - 0555sharp](#)
- [miolo - 0556sharp](#)
- [miolo - 0557sharp](#)
- [miolo - 0558sharp](#)
- [miolo - 0559sharp](#)
- [miolo - 0560sharp](#)
- [miolo - 0561sharp](#)
- [miolo - 0562sharp](#)
- [miolo - 0563sharp](#)
- [miolo - 0564sharp](#)
- [miolo - 0565sharp](#)
- [miolo - 0566sharp](#)
- [miolo - 0567sharp](#)
- [miolo - 0568sharp](#)
- [miolo - 0569sharp](#)
- [miolo - 0570sharp](#)
- [miolo - 0571sharp](#)
- [miolo - 0572sharp](#)
- [miolo - 0573sharp](#)
- [miolo - 0575sharp](#)
- [miolo - 0576sharp](#)
- [miolo - 0577sharp](#)
- [miolo - 0578sharp](#)
- [miolo - 0579sharp](#)
- [miolo - 0580sharp](#)
- [miolo - 0581sharp](#)

- [miolo - 0582sharp](#)
- [miolo - 0583sharp](#)
- [miolo - 0584sharp](#)